

Univerzita Karlova v Praze  
Pedagogická fakulta

DISERTAČNÍ PRÁCE

2015

Lenka Janská

Univerzita Karlova v Praze  
Pedagogická fakulta

DISERTAČNÍ PRÁCE

Typologie totalitního umění

Typology of totalitarian art

Lenka Janská

Vedoucí práce: doc. ak. mal. Ivan Špirk  
Studijní program: Specializace v pedagogice  
Studijní obor: Výtvarná výchova

2015

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma Typologie totalitního umění vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze 25. 6. 2015

.....

podpis

Za přínosné rady, poskytnuté materiály, připomínky a odborné vedení děkuji mému školiteli doc. ak. mal. Ivanu Špírkovi. Za povzbuzování, trpělivost a pomoc při realizaci disertační práce děkuji své rodině a přátelům.

## **ABSTRAKT**

Disertační práce se zabývá organizací uměleckého života v rámci vybraných totalitních režimů a její reflexí v českých zemích s pozorností k výtvarné edukaci. Určí dva základní typy uměleckého vzdělávání, akademický a modernistický. Zabýváme se otázkou pronikání moderního umění kulturním polem v kontextu sociálních proměn meziválečného Ruska a Itálie. Použité metody jsou historický výzkum, analytické přístupy Pierre Bourdieua a obsahová analýza československých časopisů orientovaných na výtvarné umění a výtvarnou pedagogiku v letech 1919 – 1939. V ruském prostředí jsme nejvíce možností autonomního projevu avantgardy objevili v grafickém designu. Založení řady škol, které si kladly za cíl vychovávat studenty v duchu moderního umění, patřilo zejména mezi roky 1919 až 1927 k úspěšným strategiím začlenění avantgardních umělců do oficiálních struktur sovětské moci. Italští autoři dobrovolně přizpůsobili svou modernistickou tvorbu politickému vývoji. Formální rejstřík jejich stylů byl mnohem širší. Avantgardě se povedlo hladce začlenit do oficiální kultury, což je patrné zejména u *aeropittury*, podporující kult moderní techniky a vojenské moci fašistické Itálie, která plynule navázala na futuristická východiska. Potvrzuje tak i adaptabilitu „slovníku“ moderního umění v podmínkách totalitní kultury.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

avantgardní a totalitní umění, umělecké vzdělávání, historie, grafický design

## **ABSTRACT**

The dissertation work deals with the organization of artistic life in the context of totalitarian regimes and its reflection in the Czech lands with the attention to fine arts education. It defines two types of artistic education - academic and modernistic. Significant interest is modern art infiltration into a cultural field in connection with social changes of interwar Russia and Italy. Historical research, Pierre Bourdieu's analytical approaches, analysis of Czechoslovak cultural, fine art and fine art pedagogically oriented magazines printed between 1919 – 1939 are the methods used for searching information. In terms of possibilities in Russia the biggest independence appeared in graphic design as means of modern visualization. However, the artists reached the position in the artistic field and following token power by taking social posts, especially teaching jobs, and often at the expense of their own expression. Italian authors voluntarily adapted their modernist creation to political development. Forms of their styles were much wider. The avantgarde quite smoothly managed to integrate into official culture. The most significant example is aeropittura, which encouraged the cult of modern technologies and military power of fascistic Italy, and also which fluently continued in futuristic basis. Thus it confirms flexibility of modern art means of expression in totalitarian culture conditions.

## **KEYWORDS**

avant-garde art, totalitarian art, art education, history, graphic design

## Obsah

1	Úvod .....	8
2	Historie uměleckého vzdělávání.....	13
2.1	Počátky systematického uměleckého vzdělávání .....	14
2.2	Ustálení akademického typu vzdělávání.....	16
2.3	Modernistický typ výtvarné edukace .....	18
2.4	Bauhaus.....	20
2.4.1	Pedagogické inspirace .....	22
2.4.2	Kritické ohlasy.....	23
3	Mezi avantgardou a autoritou .....	28
3.1	Ruská avantgarda desátých let.....	29
3.1.1	Možnosti grafického designu I. ....	31
3.2	Přehodnocení avantgardy v meziválečném období.....	37
3.2.1	Možnosti grafického designu II. ....	52
3.3	Umění a vzdělávání v sovětském Rusku .....	67
3.4	Ambice italského futurismu.....	77
3.5	Italské umění ve stínu fašismu.....	80
3.5.1	Nové klasicismy .....	82
3.6	Podoby futurismu v meziválečném období .....	88
3.6.1	Mýtus letectví a Aeropittura.....	89
3.7	Kulturní a vzdělávací politika fašistické Itálie .....	96
3.7.1	Výstavy: umění a propaganda .....	99
4	Meziválečné Československo jako křižovatka vlivů.....	102
4.1	Modernizace výtvarné výchovy .....	107
4.2	Obrazová statistika.....	112

4.2.1	Využití obrazové statistiky v meziválečné výtvarné výchově.....	114
4.2.2	Obrazová statistika a odborné školství .....	119
5	Závěr.....	122
6	Seznam použitých informačních zdrojů .....	126



## 1 Úvod

Jaké cesty volilo moderní umění v konfrontaci složité společenské situace meziválečného období? Jaké strategie vybírali umělci z prostoru možností soudobé kulturní produkce? Disertační práce se zabývá vizuální kulturou ve vztahu ke vzdělávání. Zaměří se na organizaci uměleckého života v rámci vybraných totalitních režimů a její reflexi v českých zemích s pozorností k výtvarné edukaci. Naším podstatným zájmem je pronikání moderního umění dobovým kulturním polem v kontextu sociálních proměn sledované doby. Tyto vztahy zkoumáme v širší žánrové pestrosti se zřetelem k oblasti knižního a grafického designu. Jeho proměny mohou být ukazatelem ideologického vývoje společnosti v čase vzniku masové kultury. Formálními znaky se vymaňují z klasického uměleckohistorického kánonu a zároveň tvoří vizuální ztělesnění moderní doby.

Druhá kapitola otevře problematiku historického vývoje uměleckého vzdělávání období renesance s důrazem na okolnosti sociální nobilitace umělců. Prozkoumáme ustálení systému akademického vzdělávání, za jehož vlivem se rovněž skrývalo pronikání akademií na umělecký trh. Dále určíme dva základní typy uměleckého vzdělávání. Prvním z nich je model akademický jako prototyp mocenské státní instituce v oblasti umění, druhým model modernistický, programově narušující a zároveň nahrazující systém akademické výuky od počátku 20. století. Jako příklad modernistické edukace zřejmě nemohl být zvolen významnější prototyp školení než Bauhaus, k jehož reformní pedagogice inspirativně přispěl mj. John Dewey. K hodnocení činnosti Bauhausu použijeme kritická svědectví současníků.

Třetí kapitola se soustředí na oblast přechodu mezi avantgardním a totalitním uměním. Nejprve se zabývá ranou ruskou a italskou avantgardou a jejím zájmem o prostupnost žánrů, zejména výtvarného umění a literatury. Zjišťuje, jaké možnosti uplatnění měl „slovník“ moderního umění v autoritářské společnosti. Dají se nalézt specifické kulturní mechanismy, jejichž důsledkem byl vznik dynamického napětí mezi snahou o inovaci a tendencí zachovat kontinuitu umění? Doufáme, že odpovědi na tyto otázky nalezneme ve zmapování systému uměleckého vzdělávání, stejně jako v existenci užitého umění a v aktivitách uměleckých spolků a významných výstavních projektů.

Ve čtvrté kapitole nás zajímá míra působení evropských sociálně kulturních vlivů v meziválečném Československu. Samotné umění tohoto období je dostatečně zmapované stejně jako rusko-české kontakty. Odborná literatura monograficky se zabývající prezentací italského umění v meziválečném Československu neexistuje, a proto se ji v této kapitole pokusíme stručně zrekonstruovat z ohlasů v dobovém tisku. Většina čtvrté kapitoly se ale zaměřuje na slavnou etapu československé výtvarné výchovy meziválečného období. Pozornost věnujeme některým jejím osobnostem a specifické metodě obrazové statistiky. Zkoumáním odborné dobové publicistiky se pokusíme vytvořit ohlas živého mezievropského dialogu a koncipovat rámec uměleckého provozu sledovaného období.

Koncepce disertační práce nevystačí s jedním metodologickým zaměřením a přistupuje ke kombinaci několika typů výzkumů. Klasickým metodologickým přístupem tohoto typu práce je historický výzkum s následným postupem: heuristika primárních a sekundárních pramenů, kritika těchto pramenů (s vědomím nebezpečí různě podmíněných zkreslení skutečnosti) završená interpretací historických procesů, událostí a jejich vztahů za pomoci kombinace především metody induktivní a komparativní. Teoretický rámec disertační práce pomohly ustanovit přístupy kulturního sociologa Pierre Bourdieu. Tuto metodologii označujeme zatím neustáleným názvem analýza Teorie jednání, která v některých ohledech může připomínat i analýzu diskursivní.

Pojmový aparát uplatňovaný Bourdieuem stručně shrnuje trojice: *habitus* jako soubor dispozic zformovaných sociálním prostředím, *kapitál* (zejména kulturní a symbolický) jako uplatnění dispozic a schopnost získání výhodné pozice v sociálních *polích*. *Pole* představuje strukturovaný prostor vztahů korigující vzájemné působení umění a společnosti. Vložením tohoto pole Bourdieu nahrazuje přímou závislost mezi uměním a společností. Neusiluje o postižení samotného sociálního kontextu uměleckých děl, ale postavením uměleckého díla do pole produkce zdůrazňuje kontext daný samotným autorem v procesu vzniku díla.<sup>1</sup>

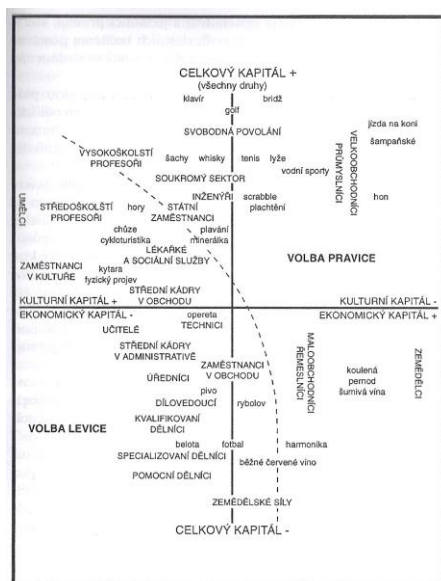
Ustanovením tohoto pole Bourdieu řeší protikladná dělení na vnější (teorie odrazu a redukce na kontext) a vnitřní (čistá forma a ahistoričnost) interpretaci. Bourdieu chápe jako

---

<sup>1</sup> BOURDIEU, Pierre. Pravidla umění: geneze a struktura literárního pole. Brno: Host, 2010, s. 448.

předmět analýzy děl vzájemný vztah mezi dvěma shodnými strukturami: strukturou díla a strukturou uměleckého pole. U termínu pole, které můžeme popsat i metaforou válečné nebo herní pole, sleduje snahu jeho účastníků o zaujmutí těch nejvýhodnějších pozic. Tyto pozice závisejí na jejich postavení ve struktuře pole daném rozdělením symbolického kapitálu. Symbolický kapitál, který můžeme zjednodušeně nazvat kapitálem „uznání“, představuje libovolná vlastnost (kapitál kulturní, sociální nebo ekonomický), pokud ji společnost uznává a oceňuje.<sup>2</sup> Aktéři pak prostřednictvím svého habitu buď strukturu pole uchovávají, nebo usilují o její změnu.<sup>3</sup>

Inspirativní je rovněž jeho výzkum vkusových preferencí v závislosti na sociálním postavení. V knize *La Distinction* z roku 1979 Bourdieu rozdělil sociální prostor dvěma osami. Vertikální osa rozděluje prostor podle objemu kapitálu, horizontální podle struktury kapitálu, přerušovaná linie vyznačuje pravděpodobnou sympatii pro politickou pravici nebo levici. Schéma se vztahuje k francouzské společnosti 70. let 20. století, ale je dobře adaptabilní i na jiná období a prostředí. (**obr. 1**)



**Obr. 1 Bourdieu, Prostor sociálních pozic a prostor životních stylů. Schéma z knihy *La Distinction*, 1979**

<sup>2</sup> BOURDIEU, Pierre. Teorie jednání. Praha: Karolinum, 1998, především s. 41-68.

<sup>3</sup> BOURDIEU, Pierre. 1998, c. d., s. 81.

Dalším výzkumným nástrojem disertační práce je obsahová analýza československých časopisů orientovaných na kulturu, výtvarné umění a výtvarnou pedagogiku v letech 1919 – 1939. Patří mezi ně tituly: *ReD, Disk, Dílo, Volné směry, Československý kreslíř, Náš směr, Rozpravy Aventina, Musaion*, sborníky *Život, Pestrý týden, Typografia*. Mezi zkoumaná témata náleží: *Výchova, Vzdělání, Školství, Tradice* ve smyslu klasické, národní/lidové umění, *Avantgarda, Modernismus, Vchutemas, Bauhaus, Propaganda, Vkus/Kýč, Nové vidění*. Křížem ve spojení se základní sadou témat sledujeme rovněž politické pojmy *Komunismus, Fašismus, Nacismus*, případně pojmy geografické *Rusko, Itálie, Německo*. K promýšlení o metodologii disertační práce přispěla i teorie historika umění Michaela Baxandalla. Jeho přístup neřeší problematiku uměleckého díla jako produktu tvůrčího jedince, ale spíše jako produktu specifické sociální situace s otázkami praxe vidění, rekonstrukce vizuální zkušenosti a soudobých „percepčních dovedností“. Ze současných teoretiků disertační práci ovlivnila Marie Fulková zkoumáním prostupnosti hranic výtvarného umění a vzdělání se zvláštním důrazem na jeho didaktické aspekty.

Ve snaze o komplexní uchopení problematiky disertační práce propojuje různé tematické linie dobové kultury. Vychází nejen z primárních a sekundárních zdrojů, textů a uměleckých děl, ale i z pohledu vnějších pozorovatelů. Ke sledovanému tématu přistupujeme s akcentem na prolínání hranic umění, pedagogiky a sociální historie. Naším záměrem není celkové shrnutí vývoje evropského umění a politiky autoritářských států. Ze spektra této problematiky jsme zvolili situaci především v Rusku a Itálii před nástupem totalitní moci a záhy po něm, kdy se frekventovaným výrazem slovníku každého jednotlivce mohl stát pojem *ideologie*. Význam termínu ideologie chápeme s přihlédnutím k dílu Michela Foucaulta ve smyslu diskursivních přístupů. Jsme si vědomi, že Foucault pojem ideologie nepoužívá explicitně pro konkrétní totalitní režimy, ale zahrnuje do něj mocenské praktiky, promítající se v uměleckém díle jakéhokoli období.

Kvůli terminologické mnohoznačnosti pojmů uvažovaných v disertační práci, jako například *umění klasické, tradiční, národní, lidové a totalitní*, se předem pokusíme vyjasnit alespoň posledně jmenovaný pojem. Fenoménu totalitního umění a jeho různorodému vztahování k moderní společnosti se věnovalo množství badatelů.

Z osobností pro tuto práci nejinspirativnějších je to ze soupeřníků Karel Teige, Clement Greenberg, představitelé kritické teorie z okruhu Frankfurtské školy, ale svým pojetím uměleckého díla jako sociálního faktu také Jan Mukařovský, z pozdějších teoretiků pak Boris Groys a Igor Golomštok. Pojem totalitní umění zahrnuje podle I. Golomštoka estetické sjednocení všech jeho projevů v různých režimech. Vyznačuje se pěti body:

- „1. umění je nástrojem ideologie a prostředkem propagandy
2. monopolizace všech projevů uměleckého života
3. zřízení systému kontroly a řízení umění
4. výběr jedné (nejkonzervativnější) umělecké tendence, která se stává normou
5. odlišné tendence v umění jsou vnímány jako nepřátelské.“<sup>4</sup>

Disertační práce se pokusí tuto definici ověřit. Má uvedené znaky umění vzniklé v kterémkoli totalitním režimu? Je totalitní umění každé umělecké dílo, které vzniklo v totalitním režimu? Cíle, jichž se v disertační práci pokusíme dosáhnout, jsou následující. Zjištění role a vlivu organizace uměleckého školství zejména v ruském prostředí a veřejné prezentace umění v prostředí italském. Prozkoumání adaptability avantgardních uměleckých forem v podmínkách totalitní kultury. Nalezení konkrétních ohlasů a aplikace sledovaného zahraničního umění a vzdělávání v meziválečném Československu.

---

<sup>4</sup> GOLOMSTOCK, Igor. Totalitarian art: in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China. New York: Overlook Duckworth, 2011.

## 2 Historie uměleckého vzdělávání

Ve 20. století se střetly dva základní typy výtvarné edukace. Prvním z nich byl akademický model vnímaný jako synonymum prestižního vzdělání. Druhým se stal modernistický model s důrazem na řemeslné zakotvení výuky, dobovým měřítkem umisťován na okraj společnosti. Předtím, než se začneme věnovat problematice výtvarného umění a vzdělávání počátku 20. století, je nezbytné stručně prozkoumat celou historii uměleckého vzdělávání. Tento úvod nám poslouží k poznání mechanismů jeho fungování, k poznání pozvolného vzniku uměleckých akademií jako státních institucí ovládajících provoz umění a k poznání proměnlivého hodnocení společenské role umělce. Podle Zolbergové patří akademie vedle cechů, církevní a soukromé patronace, uměleckého trhu a výstav k jedné ze základních možností sociálního ukotvení umělecké produkce.<sup>5</sup>

Živá cechovní tradice ve smyslu mezigeneračního předávání řemeslnických zkušeností přetrvávala až do období renesance. Profesní průprava malířů sice probíhala v dílnách jednotlivých mistrů, ale řada vnějších faktorů už tento systém rozkládala. V letech 1489-1549 probíhala vrcholná fáze soupeření malířů a sochařů o prioritu mezi uměními *disegna*, spor známý jako *paragone*.<sup>6</sup> Společenské postavení malířů a sochařů se tedy už před rokem 1550, kdy Vasari poprvé vydal tiskem své *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*, vymklo cechovnímu systému a začalo se přibližovat spíše postavení literátů, básníků a kronikářů. Změna ve společenském postavení malířů šla ruku v ruce s proměnou kritérií pro posuzování jejich díla a s technickými inovacemi, které měnily požadavky na soubor jejich znalostí a vědomostí. Právě tímto okamžikem, kdy cechovní dílenská tradice začíná ztrácet svou funkci a umělec musí začít získávat vědomosti mimo její rámec, začíná také prehistorie systematického mimocechovního předávání znalostí a pěstování dovedností, jemuž dnes říkáme *výtvarná výchova*.

---

<sup>5</sup> ZOLBERG, Vera L. *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge: University Press, 1990, s. 175-181.

<sup>6</sup> JANSKÁ, Lenka, *Paragone: zapomenutý spor o hierarchii výtvarných umění. Výtvarná výchova: časopis pro výtvarnou a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní*. 2012, roč. 52, č. 1, s. 1-6.

## 2.1 Počátky systematického uměleckého vzdělávání

Za okamžik obratu můžeme považovat slova florentského humanisty Albertiho z roku 1435: „Opravdu si přeji, aby malíř byl vzdělaný co nejvíce ve všech svobodných uměních,<sup>7</sup> hlavně však bych rád, aby ovládal geometrii. Líbí se mi, co proslovil prastarý Panfilo, znamenitý malíř, od něž vznešení mladíci praprvně se učili malířství; a ten pravil, že nikdo nemůže býti dobrým malířem, kdo by neovládal geometrii.“<sup>8</sup> Aplikace lineární perspektivy se pro umělce stala jedním z důležitých nástrojů jejich sociálního vzestupu.<sup>9</sup> Alberti měl na výtvarníky také další nároky: „Pak učiní malíř dobře, když se bude bavit s poety a řečníky. ... Skutečně tito literáti, znající hojně věcí, jim prospějí výborně při komponování výjevu, jehož veškerá chvála záleží v podstatě v invenci (fabuli).“<sup>10</sup>

Do hry se tehdy poprvé dostává malířova invence v oblasti námětu. Albertiho zdůraznění úlohy malíře jako *inventora* bylo v rozporu s dosavadní praxí. Na přelomu 14. a 15. století se však ambiciózní malíři začali postupně proměňovat na spolutvůrce ikonografického programu díla. Jejich vyjadřovacím prostředkem při naplňování této ambice se stalo *disegno*, kresba, kterou si nemůžeme představovat jako čistě technický fenomén. Kresba se totiž už na počátku 15. století stává zásluhou humanistů a současně šlechtických vychovatelů součástí vzdělání mladých aristokratů. S dnešním pojmem „*kresba*“ měly ještě koncem 14. století nejužší souvislost předměty, které dodnes tradičně označujeme jako „*skicáře*.“ Poslední dobou se pro tento typ díla prosazují termíny „*model-book*,“ respektive „*Meisterbuch*“, které přesněji vyjadřují jejich určení. Nejlepší představu o podobě těchto pomůcek poskytuje tzv. Ambrasský skicář, jakési předlohové leporelo zhotovené kolem roku 1410.

---

<sup>7</sup> Alberti měl na mysli tzv. sedm svobodných umění, *septem artes liberales*.

<sup>8</sup> ALBERTI, Leon Battista, *O malbě, A.D. 1435; O soše, A.D. 1464*, Praha: Vladimír Žikeš, 1947, s. 93.

<sup>9</sup> Souvislosti objevu a zavádění perspektivy do malířské a sochařské praxe viz podrobně např. in: SAVICKÝ, Nikolaj. *Renesance jako změna kódu, O komunikaci slovem a obrazem v italském rinascimentu*, Praha: Prostor 2010, s. 159-185.

<sup>10</sup> ALBERTI, Leon Battista, c. d., s. 93-94.

Ambrasský náčrtník byl kvalitní dílenskou pomůckou, která ovšem s pojmem kresby jako spontánního aktu tvorby neměla nic společného. Nebyl to typ kresby povznášející ducha mladých šlechticů, které učili Umbertino da Carrara nebo Vittorino da Feltre. Posledně jmenovaný přitom už roku 1425 založil v Mantově školu, kde profesionální malíři učili základům kreslení nejen řemeslníky, ale také první milovníky tohoto umění, amatéry v pravém slova smyslu, pro něž byla schopnost originálního vyjádření žádoucí kvalitou.<sup>11</sup>

Koncem 15. a počátkem 16. století se pak k těmto znalostem připojila i znalost lidských proporcí. Slavný proporční kánon stanovil v návaznosti na Albertiho Leonardo da Vinci, ale průkopnické dílo v tomto ohledu odvedl především Albrecht Dürer. Jeho dílo v oblasti antropometrie položilo základ řadě praktických příruček ke konstrukci lidské figury, vycházejících v průběhu 16. století.<sup>12</sup> Musíme si ovšem uvědomit, že existuje rozdíl mezi umělcovou deklarací určitého teoretického přístupu a mezi jeho tvorbou. V případě teoretických pouček pro konstrukci perspektivních zkratk lidské figury v pohybu dané limity definoval Erwin Panofsky: *„Ať v klasickém umění narazíme na jakoukoliv zkratku, žádná není výsledkem interpretace vizuálního obrazu jako centrálního průmětu zkonstruovatelného přísně geometrickými metodami; korekce, které měly napravit divákův vjem, byly – pokud víme – prováděny pouze podle 'zákona palce'.*<sup>13</sup> Tento moment je z našeho hlediska důležitý: z toho, že malíři a sochaři mechanicky neaplikovali teoretické příručky, jejichž množství se koncem 15. a v první polovině 16. století pronikavě rozrůstalo,<sup>14</sup> nelze dovozovat, že je neznali a nepoužívali.

Naopak, právě přesun podstatných složek profesní průpravy z mezigeneračně předávané dílenské praxe do oblasti teorie, zachycený v příručkách, byl jedním z podmínek k

---

<sup>11</sup> TOMAN, Rolf (ed.): Umění italské renesance. Architektura, sochařství, malířství, kresba. Praha 1996, s. 422-423.

<sup>12</sup> K jejich autorům patřili např. Erhard Schön (1542), Hans Sebald Beham (1546) nebo Heinrich Lautensack (1564). Viz PANOFSKY, Erwin. *Dějiny teorie lidských proporcí jako obraz dějin uměleckých slohů*. In: Erwin Panofsky, *Význam ve výtvarném umění*, Praha 1981, s. 80 a 91-92, pozn. č. 99-101.

<sup>13</sup> PANOFSKY, Erwin, c. d., s. 77.

<sup>14</sup> Nejnověji viz INGERLE, Petr, Příběh perspektivy; *Dějiny jedné ideje; Od renesance k modernímu umění a myšlení*, Brno 2010, zejména s. 31-34.



sociálnímu vzestupu malířů a sochařů. Ti se v průběhu 15. století postupně propracovávali z provozovatelů pouhé *ars mechanica* do pozice tvůrců *ars liberalis*. S tímto procesem šlo ruku v ruce také rozšíření dovedností mužů, kteří se chtěli uplatnit na dvorech vládců či ve správě městských států, o základní znalosti toho, co bychom dnes nazvali *výtvarnou výchovou*. Právě zde také leží začátek dodnes udržované dvojkolejnosti mezi výtvarnou výchovou jakou součástí žádoucího všeobecného vzdělání a výtvarnou výchovou jako výchozí etapou profesní přípravy budoucích umělců.

Počátkem 16. století se kresbě a malbě dostalo i formálně nejvyššího společenského uznání. Spisovatel Baldassare Castiglione roku 1528 popsal formou dialogů žádoucí vlastnosti dokonalého dvořana. Podle mínění jednoho z účastníků učených rozhovorů na urbínském dvoře by měl dvořan „*umět kreslit a vyznat se také ve vlastním umění malířském...četl jsem, jak si vzpomínám, že se ve starých dobách, zejména v celém Řecku, vyžadovalo, aby se děti z urozených rodin ve škole věnovaly malbě jako ušlechtilému a prospěšnému předmětu.*“<sup>15</sup>

Jeho dílo zrcadlilo mínění tehdejší společenské elity. Z této „nobilitace“ malířství těžili také profesionální malíři. Vasariho *Životopisy* vyšly podruhé v rozšířené podobě o třináct let později a rychle získaly popularitu. Sám Giorgio Vasari dodal tomuto postavení vážnost zřízením první specializované malířské školy mimo cechovní rámec. Jeho *Accademia del disegno* zahájila svůj provoz ve Florencii roku 1563 v podstatě jako seminář „*vědeckého umění,*“ oproštěného od tradičního dílenského provozu.<sup>16</sup> Krátce poté následovalo roku 1577 založení *Accademie di San Lucca* jako kvalitativně nové platformy pro vzdělávání a sdružování malířů v Římě.

## 2.2 Ustálení akademického typu vzdělávání

Zásadní změnu ve výchově a vzdělávání umělců provázel rychle se rozšiřující počet tištěných příruček. Rozdíl mezi příručkami ze 16. a 17. století a vývoj stereotypu „*akademické figury,*“ která se mezi 17. a 19. stoletím stala základem profesní přípravy

---

<sup>15</sup> CASTIGLIONE, Baldassare, *Dvořan*. Přeložil Adolf Felix. Praha 1978, s. 88-89.

<sup>16</sup> Podrobněji viz: PREISS, Pavel, *Panoráma manýrismu; Kapitoly o umění a kultuře 16. století*, Praha 1974, s. 115.

malířů, popsal Ernst Hans Gombrich ve své knize *Umění a iluze*.<sup>17</sup> Celý systém se postupně ustálil a na přelomu 18. a 19. už byly malířské akademie s konzistentním vzdělávacím programem nastaveným v období renesance ve většině evropských metropolí. Akademie se staly hlavní státní kulturní institucí, ale jejich monopol nebyl založen kvantitativně. V polovině 17. století bylo absolventy pařížské Akademie krásných umění - *Ecole des Beaux-Arts* - pouze osm procent z celku známého počtu malířů ve Francii.<sup>18</sup> Za růstem vlivu akademií v 18. století se rovněž skrývalo jejich přímé pronikání a ovlivňování uměleckého trhu. Ekonomické zájmy byly i důvodem reorganizace vídeňské akademie v roce 1725 a drážďanské akademie roku 1763.

„Umění“, podle prohlášení francouzské akademie, „lze nahlížet z obchodního hlediska“ a „když může přispět cti země produkovat vynikající umělce, není to o nic méně užitečné než zvyšovat zahraniční poptávku v oblasti průmyslových výrobků.“<sup>19</sup> Ve skutečnosti se však pařížská *Ecole des Beaux-Arts* založená roku 1648 výlučně zabývala malbou a sochařstvím. Pro uměleckoprůmyslovou výrobu byly roku 1663 koncipovány Gobelins (Gobelínové dílny). Jejich napojení na akademii bylo spíše formální. Představoval je kurz kreslení vedený jedním z učitelů akademie a spočívající převážně v kopírování rytin.

Mnohé z novějších akademií i mimo Francii se přímo specializovaly na podobné obchodní záměry. Inovací bylo rozšíření kurzu kreslení pro potřeby uměleckého průmyslu a výuka ornamentu včetně kresby květin nebo i zvířat. Zbytek studia probíhal podobně jako v klasických akademiích kresbou figury podle rytin, následně kresbou podle sádrových odlitků a na závěr živých modelů. Kurz byl zaměřen výhradně na kresbu a otázky materiálů nebo pracovních postupů byly přehlíženy. Vývoj učebního programu vycházející vstříc uměleckoprůmyslovému trhu byl ve francouzském školství završen roku 1767 otevřením školy *Ecole Royale Gratuite de Dessin*, která se o něco později transformovala

---

<sup>17</sup> GOMBRICH, Ernst Hans, *Umění a iluze*; Studie o psychologii obrazového znázorňování, Praha 1985, s. 175-202.

<sup>18</sup> Osm procent představovalo 178 malířů. Viz ZOLBERG, Vera L., c. d., s. 178.

<sup>19</sup> GOLDSTEIN, Carl. *Teaching art: academies and schools from Vasari to Albers*. New York, 1996, s. 253.

na *Ecole Nationale des Arts Décoratifs*.<sup>20</sup> Tato škola narušovala předsudek o druhořadosti technické a rukodělné složky umělecké činnosti. Přestože akademici zcela nedoceňovali důležitost materiálů a nadřazovali význam návrhářů nad řemeslníky, sílilo i uznání kvalitní ruční práce a vzrůstal respekt ke kvalifikovaným pracovníkům.<sup>21</sup> Tento trend však ohrozila průmyslová revoluce nahrazením ruční práce strojem.

Ve druhé polovině 18. století se výuka umění částečně rozšířila i do sítě státních škol. Pojem umění v tomto případě musíme chápat v širším polytechnickém smyslu s důrazem na výuku kreslení. Rakouská školská reforma Marie Terezie zavedla nové typy škol: hlavní ve městech a normální v zemských metropolích. Ve čtvrté třídě normální školy se kreslení stalo natolik významným předmětem, že tato poslední třída normální školy byla nazývána „*kreslířskou školou*“.<sup>22</sup>

### 2.3 Modernistický typ výtvarné edukace

Mechanizovaný způsob výroby, který ještě před polovinou 19. století umožnil zavádění nových materiálů a technologií, přinesl prudkou proměnu výroby. Předměty se nyní zhotovovaly strojově v lisovacích formách a zdobily se plastickou reliéfní ražbou. Skutečná umělecká díla, do té doby existující jako unikátní exempláře v muzeích, začala být masově reprodukována. Nekompromisním kritikem této mechanizace byl spisovatel, estetik a pedagog John Ruskin spojený s myšlenkami hnutí Arts and Crafts: „*U všech strojně obráběných kovů, umělých kamenů, imitací dřeva a bronzu, přes všechny jejich výhody – rychlost, levnost a snadnost, s jakou jsou vyrobeny – vyvstává problém jejich*

---

<sup>20</sup> Škola existuje dodnes. Mezi její absolventy patří i Fernand Léger nebo Francis Picabia viz École nationale supérieure des arts décoratifs. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2015-06-16]. Dostupné z: [https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89cole\\_nationale\\_sup%C3%A9rieure\\_des\\_arts\\_d%C3%A9coratifs](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89cole_nationale_sup%C3%A9rieure_des_arts_d%C3%A9coratifs)

<sup>21</sup> Nejnověji k tématu uměleckoprůmyslového školství viz HUBATOVÁ-VACKOVÁ, L. Tiché revoluce uvnitř ornamentu: studie z dějin uměleckého průmyslu a dekorativního umění v letech 1880-1930. Praha: VŠUP, 2011.

<sup>22</sup> V Praze byly na přelomu 18. a 19. století dvě normální školy s uměleckou přípravou vedenou malíři Ludvíkem Kohlem a F. K. Wolfem. Viz PRAHL, Roman. *Posedlost kresbou: počátky Akademie umění v Praze 1800-1835*. Praha: Divus, 1998, s. 10-11.

*poctivosti...Tyto výrobky pouze oslabují naše duševní schopnosti a činí nás povrchními a bezcitnými.*“<sup>23</sup>

Průmyslová výroba, která se od poloviny 19. století v Evropě rozvíjela v masovém měřítku, samozřejmě nešla zastavit. Její doprovodné jevy znamenaly vznik velkých průmyslových aglomerací, zakládání nových čtvrtí činžovních domů, napojených už na rozvody vody a kanalizaci, rozšíření nejprve plynového a později elektrického veřejného osvětlení a v neposlední řadě také zvýšení kupní síly a mobility obyvatel evropských měst.

Legitimitu dosavadního způsobu uměleckého vzdělávání však citelněji zasáhl další z technických vynálezů, fotografie. Je nutné si uvědomit, že nešlo o fotografii jako princip. Ta byla tehdy známá už již dlouhá desetiletí. Až do 90. let 19. století však zůstávala vyhrazena buď profesionálům, nebo velmi bohatým amatérům, kteří si mohli dovolit technické i prostorové zázemí, jaké vyžadovalo zpracování skleněných desek, exponovaných v ohromných fotoaparátech na stativěch. Zlom v masovém rozšíření fotografie přinesl fotoaparát na černobílý negativní svitkový film, spjatý se jménem George Eastmana. V roce 1889 představila budoucí firma Eastman Kodak (pod tímto jménem působící od roku 1892) první celuloidový svitkový film a zahájila jeho průmyslovou výrobu.<sup>24</sup> Tento pokrok zároveň se vznikem specializovaných laboratoří, na objednávku vyvolávajících amatérům jejich filmy a zhotovujících jim zvětšeniny z negativů, znamenal masové rozšíření fotografie.

S aparátem na svitový film se kolem roku 1900 objevil fotoamatér jako sociální typ. Po roce 1900 zůstaly fotoaparáty na skleněné desky, které ve srovnání se svitkovým filmem měly své výhody ve vyšším rozlišení a větší hloubce ostrosti, výsadou fotografů – profesionálů. Fotoamatéři včetně tvůrců, jakými byli například s fotografií experimentující kubisté Pablo Picasso a Georges Braque, už pracovali se svitkovým filmem. Právě oni pak svým malířským dílem dokumentují, jak fotografie připravila o základní důvod bytí

---

<sup>23</sup> Sociální utopista Ruskin vnímal úpadek uměleckého řemesla i jako jednu z příčin soudobého úpadku morálky. Viz GOLDSTEIN, Carl, c. d., 1996, s. 256.

<sup>24</sup> History of Kodak. *Kodak* [online]. 2015 [cit. 2015-06-16]. Dostupné z: [http://www.kodak.com/ek/US/en/Our\\_Company/History\\_of\\_Kodak/Milestones\\_-\\_chronology/1878-1929.htm](http://www.kodak.com/ek/US/en/Our_Company/History_of_Kodak/Milestones_-_chronology/1878-1929.htm)

profesní uměleckou přípravu, zaměřenou na zachycení předlohy „s fotografickou přesností“. Masové rozšíření fotografie v prvním desetiletí 20. století bylo tedy jedním z rozhodujících momentů, vedoucích k zásadní změně v této oblasti.

Ještě v 70. letech 19. století se zdálo, že je postavení akademického systému hodnot a od něj odvozené vzdělávací soustavy neotřesitelné. Jeho symbol - pařížská Ecole des Beaux-Arts - byla kolem roku 1860 na vrcholu slávy. Ve skutečnosti se tento systém zhroutil s překvapivou rychlostí. Ačkoliv formálně stále přežíval, po roce 1918 ztratil, kromě své sociální role, jakékoliv opodstatnění.

Nástup umění 20. století znamenal – vedle popření dosavadních hodnotových stupnic užívaných výtvarnou kritikou pro posuzování uměleckých děl – také faktické znehodnocení celého vzdělávacího systému. Po zásadních krocích směrem k abstraktnímu umění se zdálo být jen otázkou času, kdy někdo zavrhne poslední zbytky řemeslné podstaty výtvarného umění. Symbolickým momentem tohoto obratu se stal okamžik, kdy Marcel Duchamp vystavil v roce 1917 v New Yorku pisoár, pověšený na zdi spodní stěnou a signovaný pseudonymem „R. Mutt.“<sup>25</sup>

Tradiční způsob profesní výchovy malířů a sochařů v rámci uměleckých akademií pochopitelně pokračoval bez ohledu na Duchampův manifestační čin. Tvůrcům, kteří sledovali vývoj moderního umění, bylo po skončení první světové války jasné, že tento typ vzdělání ztratil opodstatnění. Důležité ovšem bylo, že na akademiích vznikl osvědčený systém státního dohledu a kontroly nad uměleckou produkcí. Toto hledisko se stalo podstatným pro autoritářské systémy, které ho od dvacátých let 20. století využily a vylepšily.

## 2.4 Bauhaus

Východisko z krize legitimacy akademického vzdělávání našel německý architekt Walter Gropius. Již v roce 1914 navrhoval Henry van de Velde, který v roce 1907 založil ve Výmaru *Velkovévodskou saskou školu uměleckých řemesel* (*Grossherzogliche sächsische*

---

<sup>25</sup> Šlo o parodovanou značku firmy *J. L. Mott Iron Works*, vyrábějící sanitární keramiku viz RICHTER, Hans, *Dadaizm*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1983, s. 148-150.

*Kunstgewerbenschule*), aby po něm vedení tohoto ústavu převzal právě Gropius. Ten se však z rozhodnutí vlády Výmarské republiky stal koncem roku 1918 ředitelem hned dvou uměleckých škol. Proto první jmenované učiliště 1. dubna 1919 sloučil s *Velkovévodskou saskou vysokou uměleckou školou* (*Grossherzogliche sächsische Hochschule für bildende Kunst*). Spojením obou institucí vznikla *Staatliches Bauhaus*,<sup>26</sup> která si kladla za cíl postavit umělecké školství na kvalitativně nové bázi.

Příznačný byl už samotný název nové školy. V německém slově *Bau* (*stavba*) se ozývá označení pro středověký cech stavitelů a řemeslných dekorátérů architektury *Bauhütten* (*stavební hut'*). Oba významy slova Gropius zanesl do manifestu Bauhausu, doprovázeného Feiningerovou grafikou *Katedrála socialismu*, kterým definoval ideologii nové školy: „*Konečným cílem všech výtvarných umění je kompletní stavba! ... Dnes umění existují v izolaci, z níž mohou být zachráněna pouze vědomým a společným úsilím všech řemeslníků. ... Školy musí být znovu sloučeny s dílnami. Pouhé kreslení a malování světa podle vzoru designérů se musí stát světem, který bude znovu vybudován.*“<sup>27</sup>

Gropius zdůrazňuje dva požadavky: vytvoření aliance výtvarných umění pod záštitou architektury a splynutí umění s řemesly. Druhý požadavek rozšířil v následujícím odstavci: „*Architekti, sochaři, malíři, my všichni se musíme vrátit k řemeslům! ... znalost řemesla je nezbytná pro každého umělce a právě v ní spočívá hlavní zdroj tvůrčí představitivosti.*“<sup>28</sup>

Výrazem radikální změny výuky umělců na Bauhausu se stal zejména proslulý *Vorkurs* (*Přípravný kurs*), který po roce 1921 změnil didaktiku výtvarné výchovy.<sup>29</sup> V důrazu na řemeslný aspekt zaznívaly na Bauhausu i ohlasy hnutí Arts and Crafts zprostředkované v

---

<sup>26</sup> PREISICH, Gábor. *Walter Gropius*, Warszawa:Arkady, 1981, s. 8.

<sup>27</sup> GOLDSTEIN, Carl, c. d., s. 261.

<sup>28</sup> GOLDSTEIN, Carl, c. d., s. 261.

<sup>29</sup> Samotná instituce „přípravky“ na umělecké vysoké škole nebyla novinkou. Až tříletou přípravku měla už v 19. století i pražská AVU, zaměřená zejména na studium figury podle živého modelu. Radikálně nová byla na Bauhausu ne existence, ale náplň *Vorkursu*.

Německu zejména Hermannem Muthesiem.<sup>30</sup> *Vorkurs* založený zejména na nauce o materiálech, nástrojích a teorii barev a forem poskytl studentům během krátké doby možnost pracovat s řadou materiálů. Vedení *Vorkursu* svěřil Gropius nejprve švýcarskému malíři Johannu Ittenovi.

Cíle přípravného kurzu Itten popsal následujícím způsobem: „Záměrem tohoto kurzu je osvobodit tvůrčí schopnosti studenta... Přípravný kurz se zabývá celou osobností studenta, protože se ho snaží osamostatnit, učinit nezávislým a umožňuje mu získat znalosti materiálu a formy prostřednictvím přímé zkušenosti.“<sup>31</sup> Cílem jeho učení bylo „odnaučení“, snaha přiblížit studenty stavu myšlenkové i vizuální „nevinnosti“. Itten do výuky neváhal zahrnout sérii tzv. bleskových kreseb nebo „*analýzu starých mistrů*“.<sup>32</sup> Přestože byl Itten z vedení *Vorkursu* po třech letech odvolán, dokázal mu vtisknout ráz, který se stal jedním z podstatných atributů Bauhausu jako takového.

#### 2.4.1 Pedagogické inspirace

Leah Dickermann připomíná, že Ittenův studijní program měl precedens v progresivním myšlení o výchově dětí, zvláště Friedricha Froebela, zakladatele instituce mateřské školy, v níž byla centrem výuky hra, a Heinricha Pestalozziho, který Froebela v mnohém ovlivnil.<sup>33</sup> Pestalozzi představil svůj program smyslové výchovy dětí jako doplněk myšlenek J. J. Rousseau. Názory Rousseau formulovaly vzdělání jako kultivaci vrozených schopností dětí místo získávání a upevňování formálních znalostí. Pestalozzi kladl důraz na všestranný

---

<sup>30</sup> Německý architekt Muthesius propagoval myšlenky hnutí Arts and Crafts po celé Evropě. Přednášku *Problémy architektury* přednesl i v pražském spolku Mánes roku 1910. MATUŠTÍK, Radoslav. *Bauhaus*, Bratislava: Vydavatelstvo slovenského fondu výtvarných umění 1965, s. 21.

<sup>31</sup> GOLDSTEIN, Carl, c. d., s. 263.

<sup>32</sup> WOLSDORFF, Christian, *Johannes Itten's preliminary course 1919-1922*, in: *The Bauhaus Collection*, Bauhaus Archive Berlin 2010, s. 34. Analýza starých mistrů, kterou Itten roku 1921 vydal i jako studii v almanach *Utopia*, představovala vystižení základních výrazových prvků díla prostřednictvím volných linií uhlových kreseb s pomocí černobílé projekce.

<sup>33</sup> BERGDOLL, Barry a Leah DICKERMAN (eds.). *Bauhaus 1919-1933: workshops for modernity*. New York: Museum of Modern Art, 2009, s. 17.



rozvoj dětské osobnosti. Důležitou součástí školní výchovy byla praktická manuální činnost dětí a náboženská výchova.

Tato genealogie a klíčové pojmy bauhasovského školení - experiment a zkušenost - nás přivádí k jiné, časově bližší a pravděpodobné inspiraci. Současníkem pedagogů Bauhausu byl zakladatel pragmatické pedagogiky John Dewey.<sup>34</sup> Jeho kniha *Demokracie a výchova* vyšla roku 1916 (česky až 1932). Umělci a učitelé (nejen) Bauhausu se s jeho tezemi tedy mohli snadno seznámit. Dewey reagoval na celosvětovou proměnu společenských poměrů a snažil se o propojení zřetele výchovného s hlediskem sociálním. Podstatou Deweyova pedagogického systému je nepřetržitá rekonstrukce zkušeností, kterou chápe jako interakci objektu a jeho okolí, proměňující se v participaci a komunikaci.

Zásadní je vlastní duševní činnost recipienta a neustálé působení vzájemných vztahů, jehož cirkulárnost Wolfgang Iser přirovnává k metodologickému postupu hustého popisu.<sup>35</sup> V knize *Umění jako zkušenost* z roku 1934 se Dewey zabývá estetickou zkušeností, jež se neliší od zkušeností běžných, ale dokonce zvýrazňuje zkušenost nebo dokonce tvoří esenci zkušenosti obecně. Myšlenka, že aktivní získávání zkušeností je lepší než formální a pasívní předávání znalostí, je s pedagogikou Bauhausu v naprosté shodě. Tuto skutečnost (aniž by byl Dewey přímo zmíněn) nalézáme i v knize *Od materiálu k architektuře*, kterou roku 1929 vydal László Moholy-Nagy.

#### **2.4.2 Kritické ohlasy**

Faktická proměna orientace Bauhausu nastala roku 1923, kdy vedení *Vorkursu* převzal László Moholy-Nagy. Jeho pedagogický koncept, preferující průmyslovou výrobu a technický pokrok, zahrnoval úvahy o zkvalitnění výrobního procesu pomocí racionalizace. Ta - na rozdíl od časů průmyslové revoluce - neměla sloužit ke zvýšení produktivity za účelem větších zisků. Technika Moholy-Nagyovi zprostředkovala cestu k vyvážené existenci člověka s jeho vnitřními potřebami. Vzhledem k původní bauhasovské adoraci

---

<sup>34</sup> Americká pragmatická pedagogika: John Dewey a jeho následovníci. Editor František Singule. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990, s. 125.

<sup>35</sup> ISER, Wolfgang. *Jak se dělá teorie*. Praha: Karolinum, 2009, s. 169-179.



řemeslného základu tvorby působí poněkud rozpačitě jeho poznámka o tom, že prosazování racionalizace brání „*jakási řemeslnická mentalita*.“<sup>36</sup>

Podle svědectví Josepha Alberse však byla kontroverzní sama myšlenka sepětí umění a řemesel, která motivovala vznik Vorkursu. „*Všechno, co jsem o Bauhausu věděl,*“ později napsal Albers, „*bylo odvozeno z jediného listu jeho prvního manifestu. Na jedné straně listu byl Gropiův nový program znovusjednocení umění a řemesel, protější strana představovala výsostně umělecký dřevořez Katedrála socialismu.*“<sup>37</sup> (obr. 2)



**Obr. 2 Feininger, Katedrála socialismu, frontispis z Manifestu bauhausu, 1919**

Kontrastující umístění obrazu a textu v manifestu mohlo evokovat představu ideálního společenství umělců a řemeslníků, ale stejně tak i vyjadřovat atmosféru napětí ve škole. Z Albersových vzpomínek dále vyplývá, že ve skutečnosti řemesla neměla stejná postavení jako výtvarná umění. Mistři řemesel například neměli stejný podíl na koncepci učebních osnov jako umělci ve vedení školy, Radě mistrů. Kritika zaznívala i z řad dalších umělců – pedagogů Bauhausu.

Oskar Schlemmer s vědomím těchto rozporů konstatoval, že „konstrukce a stavba, třída a dílna, které by měly být podstatou Bauhausu, neexistují oficiálně, ale pouze v Gropiově soukromé pracovně... Je to architektonický ateliér, jehož cíle jsou protikladné dílenské

---

<sup>36</sup> MOHOLY-NAGY, László. *Od materiálu k architektuře*. Praha: Triáda, 2002, s. 15.

<sup>37</sup> GOLDSTEIN, Carl, c. d., s. 264. Albers byl nejprve student, poté pedagog Bauhausu, kam přišel už jako vyškolený umělec a pedagog. Aprobaci učitele výtvarné výchovy získal roku 1915 v Berlíně.

výuce. Kéž by Bauhaus přiznal, že je moderní uměleckou školou.<sup>38</sup> Řemeslnou podstatu umění jako utopickou chiméru Schlemmer ohodnotil v poznámce z roku 1922: „Středověké řemeslo znovu neoživíme...Rukodělné umělecké řemeslo se ve věku strojů a techniky stane zbožím pro boháče, aniž by si uchovalo někdejší širokou základnu a lidové kořeny.“<sup>39</sup>

Fenoménu Bauhasu ve vztahu k vývoji meziválečné německé společnosti se věnoval historik Jean Clair. Do problematiky vkusu Třetí říše, čerpajícího zpočátku z expresionistických zdrojů a zároveň usilujícího o racionalitu hnutí vzešlých z funkcionalismu a Bauhausu, vnáší etickou otázku: „...celá řada architektů, kteří ve svém díle používali ty nejčistší moderní formy, nabízela nacionálnímu socialismu své služby se zarážející ochotou...Kandinskij malíři Willimu Baumeisterovi dopisem z 23. dubna 1933 doporučoval, aby moderní umělci vstupovali do spolku *Kampfbund der Deutschen Kultur*.“<sup>40</sup>

Spolek *Kampfbund der Deutschen Kultur* vedl nacistický ideolog Alfred Rosenberg, který je považován za jednoho z tvůrců teorií o rasové nadřazenosti.<sup>41</sup> V soudobé umělecké komunitě mohlo být známé i Rosenbergovo smýšlení o degenerativní roli moderního umění. Clair se v knize *Úvahy o stavu výtvarného umění* vyjadřuje ke konkrétním učitelům Bauhausu. Walter Gropius se v letech 1933-34 účastnil soutěže na projekt Říšské banky v Berlíně (stejně jako Mies van der Rohe) i soutěže na návrh Domu pracujících. Podílel se rovněž na koncepci propagandistické výstavy *Deutsches Volk – deutsche Arbeit* a dobrovolně vstoupil do *Reichskulturkammer* (Goebbelsova Říšská kulturní komora).<sup>42</sup> Z Clairových poznámek naznačujících morální škobrtnutí představitelů Bauhausu však vyplývá pouze nesnadná pozice moderního umělce ve vznikajícím totalitním státě. Účast

---

<sup>38</sup> GOLDSTEIN, Carl, c. d., s. 265.

<sup>39</sup> SCHLEMMER, Oskar. *Reálná ( ? ) utopie*. Praha: Arbor vitae, 2000, s. 64.

<sup>40</sup> CLAIR, Jean. *Úvahy o stavu výtvarného umění: kritika modernity; Odpovědnost umělce: avantgardy mezi strachem a rozumem*. Brno: Barrister, 2006, s. 146.

<sup>41</sup> A. Rosenberg v knize *Mýtus XX. století* z roku 1930 systematicky formuloval ideologii nacionálního socialismu.

<sup>42</sup> CLAIR, Jean, c. d., s. 147.

v architektonické soutěži ale neznamená přijetí nacistické ideologie, což potvrdil následující vývoj většiny umělců a učitelů Bauhasu.

Kritika školy Bauhaus se ozývala již v době jejího provozu i z českého kulturního prostředí. V lednu 1930 psal Karel Teige pro časopis *Stavba* shrnující stat' *Deset let Bauhausu*. Bauhaus zdánlivě naplňoval jeho představy o ideální umělecké škole, což dokazuje množství článků v časopise ReD.<sup>43</sup> Přesto z textu zaznívají kritické tóny: „*V letech 1925-1927 dospívá Bauhaus vrcholu své první etapy: jeho práce má mezinárodní uznání...Tento úspěch má však také svůj stín: vzniká takzvaný 'bauhausstil,' modernistická manýra a móda, ... fakt, že škola se stávala semenišťem epigonů, ukazoval nicméně na nedostatky a kazy jak pedagogických metod školy, tak teoretické linie a pracovního programu.*“<sup>44</sup>

Kritiku na adresu Bauhasu vyslovoval Teige už dříve, ale tentokrát zazněla nejostřeji. Musíme však vzít v úvahu jednu věc: Teige psal svůj text v Dessavě, kam se Bauhaus přestěhoval v roce 1925, a pod přímým vlivem tehdejšího ředitele Hannese Mayera. Ten se musel vyrovnat s nedávným odchodem zakladatele Waltera Gropia a vymezit se vůči jeho idejím a stylu řízení. Teigova poznámka tedy zrcadlí ty nejradikálnější postoje, jaké tehdy na Bauhausu vyslovovalo silně levicově orientované vedení, zatímco politicky umírněnější učitelé školu postupně opouštěli.

Distanci k tehdejšímu vedení Bauhausu vnímáme i v článku o bratislavské Škole uměleckých řemesel, uveřejněném v časopise *Pestrý týden* roku 1937. ŠUR, na jejíž existence má největší podíl osobní úsilí Josefa Vydry, vznikla pod záštitou Obchodní a průmyslové komory v Bratislavě roku 1928. Podle Ivy Mojžíšové si Vydrova koncepce kladla za cíl především dokonalé poznání řemeslně technických možností. Její žáci byli ještě před vstupem do školy vyučeni svému oboru, případně museli do učení během studia vstoupit. Podstatné na její organizaci – na rozdíl od Bauhasu - byla integrace s vlastními

---

<sup>43</sup> 3. ročník ReD mu věnoval celé 5. číslo časopisu včetně náborového inzerátu.

<sup>44</sup> TEIGE, Karel. Deset let Bauhausu, in: Karel Teige, *Výbor z díla I; Svět stavby a básně; Studie z dvacátých let*, Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 480. Karel Teige znal situaci na Bauhausu i z osobní zkušenosti, v zimním semestru 1929 – 1930 zde přednášel.

dílnami, spojenými s učňovskou školou organizačně i statutárně.<sup>45</sup> „*Jest to nový pokus, nikoliv jen kopie známého Bauhassu v Dessavě, který byl ve své organisaci roztržštěn na dvě školy samostatné – uměleckou a učňovskou – a které si vinou politických poměrů ničím vzájemně nepříspěly.*“<sup>46</sup> Škola uměleckých řemesel tedy nejen nechtěla vychovávat „*umělce papírové*“, ale vymezila se i proti pozdní fázi výuky na Bauhausu.

---

<sup>45</sup> MOJŽISOVÁ, Iva. *Škola moderného videnia: bratislavská ŠUR 1928-1939*. Bratislava: Artforum, 2013, s. 123-124.

<sup>46</sup> Škola uměleckých řemesel. *Pestrý týden*. 1937, (23): 7.

### 3 Mezi avantgardou a autoritou

Následující kapitola usiluje postihnout skutečně nebo zdánlivě výrazný předěl mezi avantgardním uměním a uměním založeném na realismu a klasicismu, typickém pro rané autoritářské režimy v Rusku a v Itálii. V těchto státech došlo k proměně mocenských pozic, které formovaly myšlení a tvorbu umělců. Sociální transformaci postavení umělců ovlivňoval od 18. století ústup církevní i šlechtické patronace.<sup>47</sup> V moderní společnosti převzal mocenskou roli objednavatelů, dohlížitelů a konzumentů stát a umělecký trh.

Foucault v knize *Dohlížet a trestat* uvádí dva základní principy uplatňování moci v moderní společnosti. Princip vyloučení jako projev touhy po čisté společnosti a princip vyčlenění zakládající touhu po disciplinární společnosti. Moc podle Foucaulta neexistuje sama o sobě, ale objevuje se ve vztazích a souborech mezilidského jednání.<sup>48</sup> Příznaky totalitních režimů Foucault odhaluje v popisu formování disciplinární společnosti odkazem na ekonomické, politické i vědecké procesy, v nichž se toto formování odehrávalo. Existují tři kritéria budování moci: ekonomické, politické a výkonné.

Kritérium vykonávání moci se jeví jako nejpodstatnější, protože spojuje „*růst moci s výkonností aparátů, v rámci nichž je vykonávána.*“<sup>49</sup> K uváděným aparátům, například pedagogickému, medicínskému nebo výrobnímu, můžeme připojit aparát kulturní. Podle Foucaulta mocenský vztah neznamena pouhé podřízení se autoritě. Pokud se tedy moc projevuje ve formách lidského jednání a mezilidských vztahů, je třeba zkoumat společenské instituce ne jako zdroj samotné moci, ale jako místo, v nichž tyto vztahy lze dobře sledovat.<sup>50</sup> Ruští i italští umělci v prvních letech 20. století vytvářeli názorová společenství, skrze něž se usilovali vydělit z konzervativní umělecké produkce. Základ

---

<sup>47</sup> To nevylučuje možnost moderního mecenášství, kterým prosluli moskevští obchodníci bratři Ščukinové, Mamontov a Rjabušinskij, jejichž sbírky umožnily ruským malířům přehled o aktuálním, zejména francouzském umění. Viz GRAY, Camilla. *The Russian experiment in art 1863-1922*. London: Thames and Hudson, 1962, s. 11.

<sup>48</sup> Tato definice se podobá argumentaci Foucaultova žáka P. Bourdieu.

<sup>49</sup> FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*. Praha: Dauphin, 2000, s. 304.

<sup>50</sup> FOUCAULT, Michel. *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann, 1996, s. 218-220.

avantgardního umění vycházel z radikálního myšlení umělců, často zahrnujícího myšlenky nového uspořádání světa, ale jistě také hledajícího svou roli, přijetí a společenské ocenění.

### 3.1 Ruská avantgarda desátých let

Z hlediska vztahu výtvarného umění a vzdělávání je případné začít jednou z konfrontací provázejících formování avantgardy v předválečné Moskvě. Roku 1909 došlo k vyloučení čtyř studentů moskevské akademie. Studenti se provinili členstvím ve skupině *Kárový spodek* a přípravou výstavy, na níž představili svá díla ovlivněná Paulem Cézannem. Jména oněch vyloučených studentů „cézannistů“ - A. Lentulov, P. Končalovskij, R. Falk, I. Maškov - dnes nepatří k těm nejznámějším z ruské avantgardy (na rozdíl od dalších vystavujících M. Larionova, N. Gončarové a K. Maleviče). Příznačné je, že jejich poklesek představenstvo akademie označilo jako „levou úchylku“, tedy termínem užívaným politickým slovníkem pro levicový radikalismus.<sup>51</sup> V následujících letech se tento různě vykládaný pojem stal frekventovaným termínem jazyka jak uměleckých kritiků, tak politiků.

Jednou z prvních inovací ruského umění počátku 20. století se staly primitivistické tendence, které souvisely se snahou o hledání národní i tvůrčí svébytnosti. Primitivistické hnutí mezi lety 1909 až 1914 naplňovalo touhu umělců po dosažení čistoty výrazu a návratu k pramenům, který je podle Bourdieua typickou snahou každé avantgardy.<sup>52</sup> Jejich zájem byl ve shodě s celoevropským hledáním nekonvenčních zdrojů inspirace, v západní Evropě často zprostředkovaný vlivem mimoevropské „barbarské“ estetiky.<sup>53</sup>

Umělci čerpali zejména z tradičního ruského umění: klášterních iluminovaných rukopisů, ikon, řezbářství, výšivek i umění sibiřských nomádů. Koncepce výstavy *L'Avanguardia russa, la Siberia e l'Oriente*, která se konala ve Florencii v roce 1914, klade zdroje ruské avantgardy do míst značně vzdálených kulturně i místně, na Dálný východ do sibiřských a

---

<sup>51</sup> GRAY, Camilla, c. d., s. 122.

<sup>52</sup> Avantgarda, bojující ve struktuře pole o výhodnější pozici, se dovolává se „čistoty počátků“. Dějiny umění tak mohou vypadat jako „proces očisty“ viz BOURDIEU, Pierre: c. d., s. 53.

<sup>53</sup> Této problematice se podrobně věnuje kniha: RUBIN, William Stanley. *"Primitivism" in 20th century art: affinity of the tribal and the modern*. Boston: Distributed by New York Graphic Society Books, 1984.

mongolských stepí až po orientální Persii, Indii, Čínu a Japonsko. Vrací se tím k diskuzi samotných ruských umělců na počátku 20. století, k jejich váhání mezi přijetím západní avantgardy a k přesvědčení, že ruské umění má dost vlastního duchovního náboje, z něhož může čerpat. Nepřehlédnutelný vliv lidového umění objevujeme zejména v oblasti užitého umění, grafického a knižního designu i v scénografii a kostýmech ruského baletu.

Na primitivismus ruské avantgardy mělo zásadní vliv umění luboku. Ruské lidové tisky - tzv. lubky - volné ručně kolorované listy s náměty světců, bitev, hrdinů nebo námětů každodenního života obsahovaly satirický nebo poučný podtext.<sup>54</sup> (**obr. 3**) Jednoduchá lineárnost a výrazná barevnost luboku korespondovaly s odmítáním realistického umění předvižníků i tvorby secesních umělců skupiny *Svět umění*. Přihlášení se k tradici lidové grafiky se projevilo i v názvu vydavatelství *Současný lubok*, založeném v roce 1914 a orientovaném na plakáty s válečnou tematikou.<sup>55</sup>



**Obr. 3 lubok, Baba Jaga, 17. století**

Druhým vlivným směrem ruské avantgardy desátých let byl futurismus, který se roku 1909 zformoval v Itálii. Přes společné znaky i projevy ruští futuristé vazbu na italský vzor zejména z politických důvodů odmítali. Ruským umělcům se jevilo pojetí italského futurismu a zejména osobnost jeho mluvčího Marinettiho příliš povrchní.<sup>56</sup> Dalším

<sup>54</sup> MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ, Naděžda. *Lubok neboli ruské lidové tisky*. Praha: Aventinum, 1946.

<sup>55</sup> BEZMENOVÁ, Xenia. *Současný lubok*. Grapheion: evropská revue o moderní grafice, umění knihy, tisku a papíru. 1998, (1): 54-55.

<sup>56</sup> K problematice viz MARKOV, Vladimir. *Russian futurism: a history*. Washington, DC: New Academia, 2006.



důvodem odmítání italského pojetí futurismu mohla být ruská orientace na tradici oproti italskému zbožňování pokroku a techniky, což je vzhledem k odlišnému rozvoji státní ekonomiky i politiky pochopitelné. Pro konkrétní ukázkou odlišností mezi italským a ruským pojetím futurismu zvolíme oblast knižního designu.

### 3.1.1 Možnosti grafického designu I.

Myšlenka syntézy mezi textovým a obrazovým vyjádřením se stala významným trendem modernistického úsilí. V tomto období vzniká nový fenomén 20. století - autorská spolupráce - zahrnující výtvarné umělce, designéry a spisovatele. Ruští tvůrci intermediálně experimentovali na hranicích slovesného a výtvarného projevu. Přes shody dané hledáním univerzálního uměleckého jazyka napříč celou Evropou nevolí postupy italského futurismu. Výjimku z pravidla představuje básník Vasilij Kamenskij. Zabýval se typografickou tvorbou odvozenou z italské metody „Osvobozených slov“. Jako příklad nové estetiky uveďme knihu *Tango s kravami* (1914), jejíž název využívá kontrastu mezi módním tancem vyšších vrstev, v Rusku módním od sezóny roku 1913, a tradičně zemědělským Ruskem.<sup>57</sup> (obr. 4)



Obr. 4 Vasilij Kamenskij, *Tango s kravami*, 1914

<sup>57</sup> Záměrný kontrast vzbuzují i neobvyklé typografické kompozice a okázalé tapety, na nichž je kniha vytištěna. Viz ROWELL, Margit a Deborah WYE. *The Russian avant-garde book, 1910-1934*. New York: Museum of Modern Art, 2002, s. 92.



Ruští autoři odmítli secesní koncepci krásné knihy přepychových a technicky dokonalých artefaktů. Své texty a obrazy tiskli v malých litografických studiích na balicí papír nebo na tapety. Podstatnou součástí těchto knih, které sami vydávali, se tak stala i jejich haptická kvalita. Ilustrace a provedení knih bylo záměrně jednoduché a antiestetické. Pro „antiestetičnost“ jako příznačný rys ruského knižního designu se ujal termín „antikniha“.<sup>58</sup> Ruské futuristické knihy malého nákladu (mezi 140 až 400 výtisky) i rozměrů (největší o rozměrech 186 mm x 150 mm) se sazebními obrazci nestejné velikosti<sup>59</sup>, poskytovaly svým tvůrcům kreativní prostředí experimentu. Výtvarný design těchto knih vnímáme jako ideální rámec pro prozkoumávání možností primitivismu a futurismu, dvou hlavních tendencí ruské avantgardy.

Mezi představitele ruského futurismu patří Michail Larionov, Natalia Gončarová, Pavel Filonov a Kazimír Malevič, ilustrátoři nebo spíše spoluautoři prvních futuristických knih. V oblasti zkoumání primitivistických tendencí je zmapováno zaujetí evropských umělců dětskou kresbou. Alexeje Kručonycha – mj. jiná zaměstnání učitele kreslení na střední škole – zaujaly rovněž infantilní literární projevy. Spolupracoval s dětskými autory, sbíral a dětskou literární tvorbu vydal roku 1914 v knize *Skutečné příběhy a kresby dětí*. Alexej Kručonych, kterým se v této kapitole chceme podrobněji zabývat, kolem sebe soustředil mladé umělce Michaila Larionova, Natalii Gončarovou, Kazimíra Maleviče, Olgu Rozanovou a Vladimíra Tatlina.

Kručonych roku 1909 debutoval jako kritik, fejetonista a esejista. Jeho kariéru ovlivnilo seznámení s Vladimírem Majakovským a zejména s Velemírem Chlebnikovem v roce 1912. Bohémský básník Chlebnikov představuje - vedle Kručonycha - ústřední postavu ruského literárního futurismu.<sup>60</sup> Už samotný proces psaní textu pro oba autory znamenal tvůrčí aktivitu. Kreativita se podle jejich názoru měla projevit již v rukopise, který podle Chlebnikova představoval „němý hlas ruky“. Oba přátelé společně experimentovali

---

<sup>58</sup> ČUDĚCKÁ, Anna. Autorská kniha v Rusku: antikniha, samizdat a postkonceptualismus. *Grapheion: evropská revue o moderní grafice, umění knihy, tisku a papíru*. 1998, (3-4): 110.

<sup>59</sup> ROWELL, Margit a Deborah WYE, c. d., s. 17.

<sup>60</sup> Tvorba Velemíra Chlebnikova je českým čtenářům dostupná např. ve výboru překladů Jiřího Tauerova *Čmáranice po nebi*. Praha: Odeon 1974.

s obrazem i jazykem svých knih. Někdy slova metaforicky vyjadřovala význam obrazu. Konkrétní ukázkou je kniha Velemira Chlebnikova *Sbírka básní – Dřevěné modly* z roku 1914, kde například písmeno *J* ve slově *ručej* (potok) převzalo podobu tekoucí vody.<sup>61</sup> Takové vyjádření rovněž pozoruhodně těsně souvisí s výzkumy vizuálních možností poezie Guillaume Apollinaire. Specifikem ruského literárního futurismu se stala snaha o vytvoření nového jazyka. Z experimentů, záměrně popírajících logiku textu, vzešel tzv. *zaum* - zaumný jazyk, který pracoval zejména s novotvary, zvukovou symbolikou a zvukomalebností. Rozbíjením přirozeného řečového proudu měl vysvobodit tvůrčí síly jazyka ze zajetí ustálených výrazů.<sup>62</sup> Nejvýznamnější díla Alexeje Kručonicha s prvky zaumného jazyka *Starodávná láska*, *Hra v pekle* (s Chlebnikovovým spoluautorstvím) a *Svět pozpátku* vznikly v roce 1912.

*Starodávná láska* je první litografovanou knihou Alexeje Kručonicha vydanou v počtu 300 výtisků. **(obr. 5)** Tvoří ji 14 listů velikosti pohlednice ručně psaných básní s úmyslnými chybami. Ilustrace založené na sérii propletených trojúhelníků a kosočtverců vytvořil Michail Larionov. Geometrická abstrakce výtvarného doprovodu se nápadně přibližuje systému rayonismu, k němuž Larionov ve své malířské tvorbě dospěl nepatrně dříve, koncem roku 1911. V manifestu tohoto směru Larionov prohlásil: „*Genialita naší doby spočívá v tramvajích, autobusech, letadlech, železnicích, nádherných lodích...*“ a dále: „*Sláva ti, východní země! ... Sláva nacionalismu!*“, což se nijak neliší od manifestů jeho italských kolegů. V tomto kontextu nás zaujme pokračování manifestu: „*Jsme proti Západu, který nevkusně zjednodušuje naše východní formy umění a jehož veškeré umělecké vyjádření je bezcenné.*“<sup>63</sup>, které odkazuje na primitivismus a zároveň potvrzuje kontroverzní vztah k italskému futurismu.<sup>64</sup> Mohla být svébytnost rayonismu odpovědí

---

<sup>61</sup> BEZMENOVÁ, Xenia. Litografované knihy futuristů. *Grapheion: evropská revue o moderní grafice, umění knihy, tisku a papíru*. 1998, (3-4): 116.

<sup>62</sup> Slovo *zaum* je složeninou z předložky *za* a z podstatného jména *um*. Význam novotvaru je situován „za rozum“ ve smyslu vymknutí se rozumovému chápání, mimo hranice rozumu.

<sup>63</sup> Larionovův vliv na ruskou uměleckou komunitu byl značný. Projevoval se mj. i rozšiřováním spektra futurismu do oblasti divadla, módy, ale i gastronomie. Viz GRAY, Camilla, c. d., s. 136-138.

<sup>64</sup> Literatura není zajedno jak v otázce přijetí italského futurismu, tak v názoru, kolikrát Marinetti Rusko navštívil. Poprvé to mohlo být v rámci jeho turné po hlavních městech Evropy na přelomu roku 1909/1910.

nebo spíše výzvou pro italské umělce? Nejtypičtější výrazový prostředek italských futuristů, fázový pohyb, se v jejich obrazech totiž objevuje až od roku 1912.



**Obr. 5 Kručonych- Larionov, Starodávná láska, 1912**

Další Kručonychovou publikací je satirické dílo *Hra v pekle*. Jeho námětem je karetní hra, v níž hlavní postava knihy vsadí proti ďáblu vlastní duši. Knihu napsal Kručonych společně s Chlebnikovem a publikoval ve dvou vydáních. První vydání z roku 1912 ilustrovala Natalia Gončarovová. Ve fázi návrhu připravila množství akvarelů, z nichž nakonec vybrala postavy ďáblů proplétajících a lemujících okraje stránek. Gončarovová tímto způsobem „zaútočila“ na rukopisné stránky, ale zároveň připomněla bordury iluminovaných rukopisů. Druhé vydání *Hry v pekle* z roku 1914, publikované v petrohradském nakladatelství EUY založeném Kručonychem, je společnou prací Kazimira Maleviče a Olgy Rozanovové.<sup>65</sup> Inovativní je Malevičova knižní obálka, na níž v postavě ďábla můžeme sledovat nejen vliv kubismu, ale také už promýšlení suprematismu. (**obr. 6**)

---

Jistá je však až jeho moskevská návštěva roku 1914, kdy byl zuřivě napaden ruskými malíři a spisovateli. Viz GRAY, Camilla, c. d., s. 94.

<sup>65</sup> BEZMENOVÁ, Xenia, c. d., s. 116.



**Obr. 6 Hra v pekle, 2. vydání, 1914, Malevičova obálka**

Název poslední litografované knihy z roku 1912 *Svět pozpátku* je zároveň literárněvědným termínem Alexeje Kručonycha. Jednalo se o metodu tvorby textu zpřeházením jednotlivých slov nebo vět, kterou Kručonych spojoval s Einsteinovou teorií relativity.<sup>66</sup> Samotný název knihy je jazykovou hříčkou. *Mirskonca*, jak zní její titul v originále, neznamená jen „Svět pozpátku“, ale také „Konec světa“.

Grafického doprovodu knihy se zúčastnilo několik autorů. V Larionově jednoduché ilustraci básně *Ahmed* s neumělými tiskacími písmeny (přičemž písmeno T má podobu harfy a charakterizuje jím tedy osobu Ahmeda jako básníka), znovu spatřujeme inspiraci primitivismem. Rukopisný text knihy obsahuje záměrné chyby, písmena nestejně velikosti i prokladu, někdy zrcadlově obrácená. Takto převrácené litery jsou vlastně „vzhůru nohama“, což možná nejlépe vystihuje titul knihy: *Svět pozpátku*. (**obr. 7**)



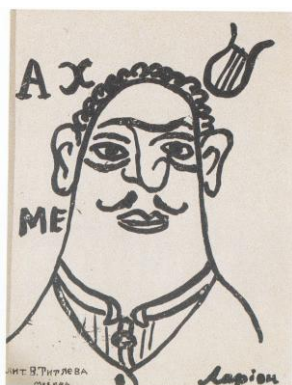
**Obr. 7 Svět pozpátku, 19x14 cm, obálky koláže Gončarová**

<sup>66</sup> GLANC, Tomáš a Jana KLEŇHOVÁ, c. d., s. 159.

Příkladem vzájemného ovlivňování básníků a malířů ruského futurismu může být Larionův obraz *Jaro* z r. 1912. Právě v etapě spolupráce s Kručonychem a Chlebnikovem se v Larionových obrazech objevují nápisy. V případě olejomalby *Jaro* nebo *Šťastný podzim*, datovaných rokem 1912 jako kniha *Svět pozpátku*, jde také o nepřehlédnutelnou podobnost s postavou Ahmeda.<sup>67</sup> (obr. 8, obr. 9)



**Obr. 8 Larionov, Jaro, olejomalba 1912**



**Obr. 9 Larionov, ilustrace knihy Svět pozpátku, 1912**

Jak Malevičův suprematismus, tak Larionův rayonismus se staly dalšími originálními směry ruské avantgardy a je zřejmé, že mnohé ilustrace jsou reminiscencí jejich malířského díla, experimentem s převáděním do jiných technik a ujasňování si jeho možností. Jaký však byl prostor možností ruské avantgardy v této etapě zrodu? Její vliv na soudobé publikum byl vzhledem k nákladům knih a možnostem samostatné výstavní

---

<sup>67</sup> BEZMENOVÁ, Xenia, c. d., s. 116.

prezentace ve skutečnosti minimální. Historie evropského umění společenskou roli těchto aktivit výrazně přeceňuje.

### 3.2 Přehodnocení avantgardy v meziválečném období

Polemiky o roli a podobě ruského porevolučního umění problematizovalo formování nového státního systému. Počátek této etapy vynikal až elastickou pluralitou stylů a svobodou autorského vyjádření, zejména pokud přispívá propagandistickým účelům. Nová problematika třídního umění krystalizovala v činnosti Proletkultu vyvíjené paralelně s avantgardou.<sup>68</sup> Proletkult vznikl v roce 1917 jako kulturně osvětová organizace zpřístupňující poznatky kultury, vědy a umění dělníkům. Jeho čestným předsedou se stal jeden z prvních tvůrců systému marxistické kultury Anatolij Lunačarskij.<sup>69</sup> Vedení Proletkultu ve skutečnosti opanoval Alexandr Alexandrovič Bogdanov, autor koncepce kultury zdůrazňující význam techniky.<sup>70</sup>

Organizace byla koncipována jako nezávislé autonomní hnutí, paralelně kooperující s politickým, odborovým a družstevním hnutím. S existencí Proletkultu je spjata výstavba rozsáhlé sítě lidových univerzit, klubů a dělnických uměleckých studií, které soustřeďovaly i profesionální umělce. Proletkult vykazoval nejvyšší aktivitu v letech 1917-1920, kdy měl okolo 400 000 členů. Přibližně 80 000 z nich aktivně pracovalo v uměleckých studiích a kroužcích.<sup>71</sup> Výsledky jejich tvůrčí činnosti brzy přinesly pochybnosti o smysluplnosti proletářské kultury. Vladimír Lenin už v květnu 1919 prohlásil proletářskou kulturu za pouhou fantazii. „*Ne vymýšlet si novou proletářskou kulturu, nýbrž rozvíjet nejlepší vzory, tradice, výsledky dosavadní kultury z hlediska marxistického světového názoru a životních podmínek proletariátu v období jeho*

---

<sup>68</sup> Ideologové Proletkultu deklarovali přání zřici se všeho buržoazního (předrevolučního) umění, což se členům organizace v praxi nedařilo realizovat. Viz JAMES, C. *Soviet socialist realism: origins and theory*. London: Macmillan, 1973, s. 10.

<sup>69</sup> Viz výbor esejů: LUNAČARSKIJ, A. V. *Stati o umění: Estetika, kulturní politika, teorie literatury*. Praha: Odeon, 1975.

<sup>70</sup> Hlavní ideolog Proletkultu a tvůrce empiriomonismu snažícího se o skloubení marxismu a filosofie touto koncepcí inicioval mj. vznik produktivismu. Viz PETRUSEK, Miloslav, c. d., s. 54-55.

<sup>71</sup> GRAY, Camilla, c. d., s. 245.

diktatury.<sup>72</sup> Toto střízlivé zhodnocení dispozic a možností proletariátu odpovídá jeho politickým úvahám formulovaným již roku 1902: „*Třídní uvědomění může být přineseno dělníkovi pouze zvenčí...*“<sup>73</sup>

Leninův umělecký vkus byl konvenční. V rozhovoru s Klarou Zetkinovou prohlásil: „Nemohu hodnotit díla expresionistů, futuristů, kubistů a jiných „istů“ jako nejvyšší projev uměleckého génia. Nerozumím jim. Nepůsobí mi vůbec potěšení.“<sup>74</sup> Avantgarda a zejména futurismus pro něho podle vzpomínek Lunačarského představovaly „absurdní a perverzní vkus“.

Výtvarné umění však hodlal využít k propagandě. Leninova vize zahrnující okamžité provedení více než padesáti pomníků slavných osobností se objevuje v jeho Plánu monumentální propagandy z roku 1918.<sup>75</sup> K výsledku tohoto projektu poznamenal Lunačarskij v roce 1922: „*V Moskvě se tento pokus naprosto nezdařil...např. socha Marxe a Engelse v jakési vaně nebo Bakunina, jenž byl formálně tak revoluční, že i na anarchisty to bylo moc, a tak chtěli tento památník vyhodit do povětří jako zřejmý výsměch památce jejich vůdce.*“<sup>76</sup>

V témže roce Lunačarskij vyhodnotil výsledky činnosti Proletkultu s půl milionem zapojených členů jako kvantitativní úspěch. Problém shledává v umělecké kvalitě, dané zejména v oblasti hudby a výtvarného umění technickou nevzdělaností proletariátu.<sup>77</sup> Výtvarné úrovň, o níž snili její ideologové, proletářské umění nedosáhlo nikdy. Studie Karla Teiga *Sovětská kultura*, vzniklá na základě jeho návštěvy sovětského Ruska v roce 1925, hodnotí bilanci Proletkultu jako žalostnou: „*Agitační umění, ano, ale nikdy ne*

---

<sup>72</sup> Šeda, Václav – Hnízdo, Vlastislav (eds.), *Marxismus a kultura. Antologie z děl klasiků marxismu-leninismu k otázkám kultury a umění*. Vysoká škola politická ÚV KSČ. 1974, s. 174.

<sup>73</sup> KROUPA, Daniel. *Filosofie a ideologie* [online]. Olomouc, 2008, s. 46. [cit. 2013-08-13]. Dostupné z: [www.kfil.upol.cz/doc/pgs/kroupa-dis-filosofie\\_a\\_ideologie.doc](http://www.kfil.upol.cz/doc/pgs/kroupa-dis-filosofie_a_ideologie.doc). Dizertační práce. FFUP Olomouc.

<sup>74</sup> Klára Zetkinová byla německá politička a novinářka. Viz Šeda, Václav – Hnízdo, Vlastislav (eds.), c. d., s. 110.

<sup>75</sup> BOWN, Matthew Cullerne. *Art under Stalin*. New York: Holmes, 1991, s. 26-27.

<sup>76</sup> LUNAČARSKIJ, A. V., c. d., s. 150.

<sup>77</sup> LUNAČARSKIJ, A. V., c. d., s. 152-153.



uměleckou agitaci.<sup>78</sup> Navazováním na akademické stereotypy byla aktivita proletářských umělců vlastně kontraproduktivní.

Organizace Proletkultu se rozšířily i za hranice Ruska. V Československu na základě usnesení ÚV KSČ ze srpna 1921 vzniká Čs. proletkult, na rozdíl od Ruska nikoliv jako autonomní organizace, ale jako organizační složka KSČ pro kulturu. Antologie *Avantgarda známá a neznámá* uvádí prohlášení uveřejněné v Rudém právu 14. 8. 1921: „Z usnesení výkonného výboru Komunistické strany v Československu zakládáme jednotnou a soustředěnou organizaci pro proletářskou kulturu, *P r o l e t k u l t*, abychom urychlili a prohloubili sociálně revoluční schopnost československého proletariátu...“<sup>79</sup>

Pod prohlášením je podepsaný Přípravný výbor Proletkultu. Největší podíl na textu měl zřejmě sekretář organizace S. K. Neumann, který činnost Proletkultu propagoval v tisku. Program Čs. Proletkultu byl vágní po stránce obsahové i jazykové. Text odhaluje bezradnost iniciátorů používáním nevyjádřeného podmětu, trpného rodu a častého infinitivu: „*potřeba pevné víry v nezbytnost vytčeného úkolu*“, „*budovatelé i nastávající obecnstvo se musí obrnit trpělivostí*“, „*každý radí, ale málokdo pomůže*“ atd. Dobře promyšlená je věta: „*V první řadě věnujeme ovšem pozornost vědě...*“<sup>80</sup> Naznačuje, že českoslovenští komunisté vnímali moc vědy a vzdělání jako nezbytnou podmínku budování sociálního kapitálu. Umělecká úroveň je zajímala až v druhé řadě.

Potvrzení této domněnky nacházíme v Neumannově článku Proletářská kultura v časopise Červen: „Proletářská kultura v užším slova smyslu, tedy jako první etapa ke kultuře socialistické, bude – nebojme se toho kacířství – dílem duchovní elity revoluční a komunistické pro výkvět uvědomělého proletariátu... Úkolem Proletkultu nemůže být přece sebevražedná snaha naučit veškeru masu dělnickou rýmovat, kreslit, brnkat na

---

<sup>78</sup> TEIGE, Karel. *Sovětská kultura*. Praha: Odeon, 1927, s. 24.

<sup>79</sup> VLAŠÍN, Štěpán. ÚČL. *Avantgarda známá a neznámá: Svazek 1. Od proletářského umění k poetismu 1919-1924* [online]. Praha: Svoboda, 1971, s. 169. [cit. 2013-08-26]. Dostupné z: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/?expand=/antologie/avantgarda/AVA1>

<sup>80</sup> VLAŠÍN, Štěpán, c. d., s. 169.



klavír...<sup>81</sup> Čs. Proletkult působil do svého zrušení roku 1924, fenomén proletářského umění postupně vyhasl o několik let později.<sup>82</sup>

Ruský Prolekult byl v prosinci 1920 začleněn do Lidového komisariátu pro vzdělávání (osvětu) zkratkou zvaného Narkompros. Tato organizace veřejného vzdělávání založená roku 1917 tvořila nejprve samostatnou část Ministerstva školství a v roce 1946 do něho byla začleněna. Prvním odpovědným činitelem Narkomprosu se opět stal (alespoň dočasný) příznivec avantgardních umělců Anatolij Lunačarskij. Ve 20. letech měl na starosti sedmáct oddělení Narkomprosu, z nichž první usilovalo o odstranění vysoké míry ngramotnosti.<sup>83</sup>

Oddělení pro výtvarné umění, označovaná zkratkou IZO Narkompros, vznikla v květnu 1918.<sup>84</sup> Do jeho vedení Lunačarskij doporučil malíře Davida Šterenberga, který se do Ruska vrátil po roce 1917 z několikaletého pobytu v Paříži.<sup>85</sup> Na aktivitách IZO Narkompros a popularizaci výtvarného umění včetně vydávání samostatného časopisu se podíleli nejvýznamnější představitelé avantgardy. Autoři jako Malevič, Chagall, Tatlin, Rodčenko, Kandinskij, Rozanová měli krátce po revoluci respektované postavení.

Pro umělce fascinované získáním nových možností nastává období jak mimořádné, tak i krátké. V souladu s budováním funkčního hospodářského systému se orientovali na estetiku stroje a průmyslu. Tím, že odmítali čisté umění, obratně manévrovali směrem od stále více kritizovaného formalismu. Podle Groyse v roce 1919 při představení nového programu konstruktivismu „*stále panoval entuziasmus a avantgarda byla přesvědčena o tom, že má ve svých rukou budoucnost*“. Jiří David cituje *Bulletin 8. Sjezdu sovětů* z roku

---

<sup>81</sup> Podobnou nadsázku nacházíme i na jiných místech textu. Viz VLAŠÍN, Štěpán, c. d., s. 128.

<sup>82</sup> Vladimír Procházka ve 2. čísle 2. ročníku časopisu ReD 1928/29 konstatuje jako nesporně prokázané, že proletáři nemají vztah k moderní kultuře, neboť umění pro ně existuje především ve formě odpadků ze stolu měšťácké společnosti.

<sup>83</sup> O přístupu ke vzdělání nižších sociálních vrstev a snahám o co nejširší zpřístupnění vyššího vzdělávání, řešených formou stanovených kvót univerzitních studentů z řad dělníků a rolníků viz BURKE, Peter. *Společnost a vědění*. Praha: Karolinum, 2013, s. 287-289.

<sup>84</sup> GRAY, Camilla, c. d., s. 246.

<sup>85</sup> Sternberg byl spíš přívrženec figurace než abstrakce, oblíbený pro svá zátiší a portréty.

1921, kde Vladimír Tatlin prohlásil: „*Události roku 1917 přineslo již naše umění v roce 1914.*“<sup>86</sup> Ambicí konstruktivistů tedy nebyly jen návrhy nových uměleckých děl, ale *modely nové organizace světa...*“<sup>87</sup>

Vynikající výkony avantgardy, jak nám je traduje historie umění, však neznamenaají, že by ovládly celé umělecké pole. Dál velmi dobře prospívalo realistické umění, proti němuž se avantgarda pár měsíců po revoluci vymezovala odmítáním společných výstav. Roku 1919 na petrohradské soutěži s tématem *Velká ruská revoluce* zvítězil malíř Isaak Brodský.<sup>88</sup> Olejomalba o rozměrech 90 x 135 cm s názvem *Lenin a manifestace* prozrazuje akademicky školeného autora. Odpovídá jeho portrét představě revolucionáře?

Brodský Lenina zobrazil jako dobře oblečeného intelektuála s právě odloženým psacím perem, stojícího u okna s rudou draperií. Pomocí výhledu na manifestující davy Lenin reprezentuje absolutistickou svrchovanost. Malíř svým portrétem mistrně aktualizoval klasickou žánrovou hierarchii, kdy portrét cara jen vystřídal portrét nového vládce. **(obr. 10)** Vítězství Brodského, zakladatele Leninova ikonického zobrazení, muselo avantgardní umělce znepokojit. Názor na Brodského umělecké kvality o několik let později, ale s tím větší odvahou veřejně projevila Majakovskij. Roku 1925 se v diskusi po přednášce *První kameny nové kultury* vyslovil k jeho obrazu „Zasedání Kominterny“: „...*uvažte, do jaké ohavnosti, do jaké banality, do jaké hrůzy může upadnout komunistický malíř.*“<sup>89</sup>

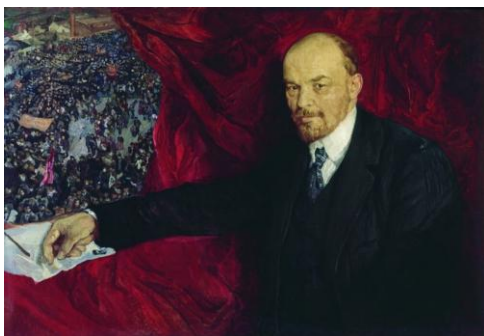
---

<sup>86</sup> DAVID, Jiří. *Století dítěte a výzva obrazů: (eseje)*. Brno: Masarykova univerzita, 2008, s.119

<sup>87</sup> GROYS, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin: rozpolcená kultura v Sovětském svazu; Komunistické postskriptum*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2010, s. 47.

<sup>88</sup> BOWN, Matthew Cullerne, c. d., s. 29.

<sup>89</sup> TAUFER, Jiří. *Slovo o pluku Majakovského*. Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 76.



**Obr. 10 Brodský, Lenin a manifestace, olejomalba, 1919**

V Moskvě<sup>90</sup> roku 1920 avantgardisté ve snaze udržet si svůj vliv založili Institut umělecké kultury (INCHUK) pod patronátem IZO Narkompros a zejména samotného Lunačarského. Z diskuzí o budoucí roli umění vykrystalizovala preference užitého a „užitečného“ umění. Tato polemika během dvou dalších let přesvědčila Kandinského, bratry Pevsnery a Chagalla k odjezdu - velmi podobnému emigraci - do zahraničí. Jiné umělce, představitele konstruktivismu, se záměrem realizovat se na poli designu jako Tatlina, Rodčenko nebo El Lisického, vedla k založení skupiny *Produktivistů*.<sup>91</sup>

Rok 1921, přinášející ukončení občanské války, se stal politickým i kulturním mezníkem vývoje sovětského Ruska. Pro oživení nefunkčního hospodářství byl zaveden systém Nové ekonomické politiky (NEP).<sup>92</sup> První léta NEP znamenala i výrazný impuls pro kulturní život zejména ve velkých městech. Představitelé této nové „buržoazie“ převzali roli mecenášů umění. Na počátku dvacátých let v Moskvě působilo přibližně 200 soukromých tiskáren.<sup>93</sup> Pozoruhodný byl však již vysoký počet předrevolučních

---

<sup>90</sup> Moskva se v roce 1918 stala novým hlavním městem země. Vzestup mocenské pozice se projevil i koncentrací nově zakládaných kulturních institucí.

<sup>91</sup> BOWN, Matthew Cullerne, c. d., s. 30-31.

<sup>92</sup> Po Leninově zjištění, že marxismus neřeší záležitosti praktické ekonomiky, povolil dočasný návrat soukromého podnikání. Viz POPPER, Karl R. *Otevřená společnost a její nepřátelé II*. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1994, s. 74.

<sup>93</sup> ŠVANKMAJER, Milan. *Dějiny Ruska*. Praha: Nakl. Lidové Noviny, 1995, s. 361.

nakladatelství a periodik. Literární aktivity ruské avantgardy v tomto kontextu už nepůsobí tak ohromujícím dojmem.<sup>94</sup>

V sovětském Rusku se tehdy poprvé začala vytvářet vrstva středních podnikatelů s klasickými vkusovými preferencemi. Tomuto „nepovskému“<sup>95</sup> vkusu, odpovídajícímu jejich společenskému postavení a sdílenému i politickou elitou, vycházela vstříc skupina *Asociace umělců revolučního Ruska* (AChRR) založená roku 1922. Brzy se co do počtu členů a popularity stává největší a nejvlivnější uměleckou skupinou dvacátých let. Porevoluční ideologizace umění přinesla uměleckému provozu problémy, které začal řešit stát. Občané napříč společenskými vrstvami totiž projevovali malou míru pochopení pro výchovnou roli umění.

Při pročítání Lunačarského textů vnímáme snahu o opatrnou formulaci myšlenek. Z esejí jednoho z prvních vlivných přímluvců avantgardy zaznívá téměř neviditelný tlak a narůstání politické nevole k experimentální poloze umění. V úvodu článku *Sovětský stát a umění* otištěné v listě *Izvestija* na počátku roku 1922 zdůrazňuje, že umění není jen výroba, jak se jej snaží prosadit „leví“ umělci ve snaze přiblížit se proletariátu. Lunačarskij hledá problém v tom, že umění by mělo být především ideologií: „*Zatímco však „praví“ umělci jsou...revoluci vzdáleni, „leví“, v tomto smyslu jí bližší, se ocitli v zajetí...navenek hlučné a bojovné tendence k čistému formalismu.*“<sup>96</sup> Jako východisko nachází nutnost uměleckoprůmyslové výchovy ve specializovaných školách.<sup>97</sup> Lunačarskij se stal spoluautorem rezoluce „O politice strany v oblasti umělecké literatury“ vydané Ústředním výborem Ruské komunistické strany roku 1925. Nezakazovala možnost různých koncepcí

---

<sup>94</sup> Roku 1912 bylo registrováno 2787 převážně ruských periodik. ŠVANKMAJER, Milan, c. d., s. 308

<sup>95</sup> S možnými synonymy: vkus středních vrstev, maloměšťácký, buržoazní, tzn. vkus nacházející uspokojení v akademickém umění.

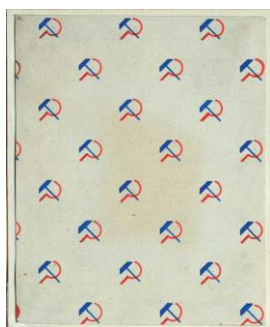
<sup>96</sup> LUNAČARSKIJ, A. V., c. d., s. 148 – 165.

<sup>97</sup> Umělecký průmysl podle výkladu Lunačarského sahal od ražení průplavů, výstavby měst až po modely nových soustruhů. Školstvím se budeme zabývat v kapitole 2. 3 *Organizace umění a vzdělávání v sovětském Rusku.*

umělecké tvorby, ale zároveň popírala sama sebe vyslovením žádosti, aby umění bylo pochopitelné všem vrstvám jeho konzumentů.<sup>98</sup>

Potřebnou srozumitelnost umění reprezentovali tvůrci z již zmíněné *Asociace umělců revolučního Ruska*. Její umělci formálně čerpali z tradice, ale volbou jednoduchých a revolučních námětů navazovali na avantgardu. Konzervativní formu vyvažuje ideologická iniciativa, jejíž pomocí členové AChRR zaujali místo na výsluní, které dříve náleželo avantgardě. V manifestu skupiny z roku 1922 čteme: „*Přinášíme pravdivé zobrazení událostí, ne abstraktní koncepce diskreditující naši revoluci před mezinárodním proletariátem.*“<sup>99</sup>

Co zapříčinilo malou popularitu avantgardního umění u kulturně vyspělejšího publika? Podle Borise Groyse avantgarda nenašla s NEP-buržoazií společnou řeč, což přibližně od roku 1922 začalo její pozici ohrožovat. Přesto, nebo právě proto, se radikální členové avantgardy soustředili kolem časopisu *LEF (Levá fronta)* a přihlášením k produktivismu se pokoušejí o „výrobu“ umění. Umělci využili i možnosti, nabízené Proletkultem, a tvořili nová loga, známky a reklamy. V raných dvacátých letech navrhovali jak divadelní scény, tak dělnické kluby s veškerým zařízením v konstruktivistickém stylu.<sup>100</sup> Umělkyně Ljubov Popová a Varvara Stěpanová navrhovaly textilní design, který konzumenty nepřesvědčil symbolikou ani formální skladbou. (**obr. 11, obr. 12**)



**Obr. 11 Popova, textilní design, 1920**

<sup>98</sup> MANIN, V. a A. MURATOV. *Zhivopis' 20-30kh godov*. Sankt-Peterburg: Khudozhnik RSFSR, 1991, s. 6.

<sup>99</sup> BOWN, Matthew Cullerne, c. d., s. 33

<sup>100</sup> GRAY, Camilla, c. d., s. 259. Kompletní vybavení interiéru Klubu pracujících navrženého Rodčenkem bylo vystaveno na Mezinárodní výstavě moderní uměleckoprůmyslové výroby v Paříži roku 1925.



**Obr. 12 Popova, textilní design, 1924**

Další členové *Levé fronty*, Alexandr Rodčenko a Vladimír Majakovskij, spolupracovali na propagandistických i komerčních plakátech s využitím konstruktivistické typografie a fotografie. Pravdou zůstává, že některé z nich nesou stopy dadaistické poetiky, která mohla být pro recipienty obtížně přijatelná. (**obr. 13**) Umělci *Levé fronty* se pravděpodobně domnívali, že médium fotografie může být tou pravou zpáteční vstupenkou na výsluní. Vždyť jaké zobrazení může být zdánlivě realističtější než fotografický obraz? Navíc podle Viléma Flussera (a rovněž Waltera Benjamina) obraz technický, nadaný magickou mocí ovládat člověka svou všudypřítomností?



**Obr. 13 Rodčenko, reklama na hodinky Moser v obchodním domě GUM, 20. léta**

Členové *LEF* však ve skutečnosti nedisponovali žádnými možnostmi, jak ovlivňovat výrobu, ani žádnou reálnou mocí. Jejich reklamy, plakáty a zejména fotografie obsahovaly stejný ideologický obsah jako malířská díla konzervativnějších tvůrců: „*Materiál, s nímž toto umění operuje, není bezprostřední manifestací „života“, nýbrž je výsledkem manipulace a simulace ze strany masmédií pracujících pod naprostou kontrolou*

*stranického propagandistického aparátu.*<sup>101</sup> Jako příklad graficky zdařilé ideologické manipulace hodnotíme experimentální typografický plakát z roku 1922. Neznámý autor pomocí zvýraznění vybraných znaků azbuky vytvořil dobře rozpoznatelný Leninův portrét. Zařadil by Karel Teige tento plakát do agitačního umění nebo do umění agitace? (**obr. 14**)



**Obr. 14 anonym, Typografický plakát, 1922**

Do poloviny 20. let státní kulturní politika balancovala mezi formou a obsahem díla s převládajícím respektem k společenské potřebnosti výtvarného umění. Na jejich konci převládly tendence k unifikaci umění a k jedinému správnému zobrazovacímu kódu. Mezník tvoří rok 1929, v němž svou pozici upevnil Stalin, došlo k opuštění NEP a vytvořila se politická opozice. Revize výtvarného umění vyvrcholila roku 1932 likvidací svobodného uměleckého trhu, rozpuštěním všech dosavadních skupin a založením Svazu sovětských umělců. Tendence hledající „správný“ umělecký výraz vedly na 1. všesvazovém sjezdu sovětských spisovatelů v Charkově roku 1934 k formulaci socialistického realismu.

O tom, jaké rozpaky budila nejasná definovatelnost tohoto termínu, svědčí výrok Václava Černého v poválečných Pamětech: „Poklonil bych se po pás, v úctě bych poklekl před tím, kdo by mně, než se dostaví konec mých dnů, přesně vysvětlil, co to je, ten socialistický realismus“.<sup>102</sup> Prosazování jediné oficiální estetické normy je komplikované již ze své

---

<sup>101</sup> GROYS, Boris, c. d., s. 53.

<sup>102</sup> PETIŠKOVÁ, Tereza. *Československý socialistický realismus, 1948-1958*. Praha: Gallery, 2002, s. 11.



podstaty. O proměnlivosti a paralelnosti různých estetických norem se zmiňuje Jan Mukařovský ve studii *Estetická funkce, norma a hodnota* z roku 1936.

Své osobní dojmy ze sjezdových jednání v Charkově uveřejnil Adolf Hoffmeister ve *Volných směrech*, kde ideologicky bezchybné umění zhodnotil jako „*chov panchartního umění, ve kterém se snoubí revoluční obsah s reakční formou*“ a k preferenci obsahové složky díla nad formální doplnil: „*Tak je možné si představit jakýkoli genrový obraz „Práce na poli“ pod titulem: „Sklizeň na sovchozu“ fungovat jako model sovětského výtvarnictví.*“<sup>103</sup> Tendenci preferovat ideologicky vhodný obsah sovětští umělci samozřejmě volili již dříve.<sup>104</sup>

Sovětský kulturní ideolog Andrej Ždanov ve svém sjezdovém projevu jasně vyjádřil, jak socialistický realismus vypadat nemá. Jeho hrdiny nemají být „*zloději, detektivové, prostitutky, lotři*“, jak je tomu v literatuře „*buržoasní kultury*“. Posluchačům nesdělil, jaké náměty mají preferovat oni, ale pouze jakým způsobem se k literární tvorbě jako „*inženýři lidských duší*“ kvalifikovat: „*To znamená, předně, znát život, abyste jej dovedli pravdivě zobrazit v uměleckých dílech, ne jej zobrazit scholasticky, mrtvě, pouze jako 'objektivní realitu', nýbrž zobrazit skutečnost v jejím revolučním vývoji.*“<sup>105</sup>

Většina zahraničních hostů sjezdu snad vnímala centralizaci řízení kultury a nový estetický kánon jako projev sjednocení mezinárodní levice proti nacismu. Ustavení socialistického realismu rovněž vyřešilo problém s nepohodlnými představiteli avantgardy s odkazem na nesrozumitelnost jejich projevu. Paradoxem zůstává, že jestliže se socialistický realismus ve výrazu odlišoval od avantgardního umění, sdílel s ním představu, že „*světla budoucnost nabízí zásoby vzorů k napodobení.*“<sup>106</sup> Politizaci kultury a vágnost dobové kritiky nacházíme i na druhém uměleckém pólu. Karel Teige v článku *Entartete Kunst* z roku

---

<sup>103</sup> HOFFMEISTER, Adolf. Cesta za scestím výtvarného umění v SSSR. *Volné směry*. 1935, roč. 31, s. 92-98.

<sup>104</sup> Majakovskij v básni *Kýčář* z roku 1925 upozorňuje na umělce, který „*předělává Život za cara na Život za soudruha Ypsilonu.*“ Viz TAUFER, Jiří, c. d., s. 78.

<sup>105</sup> ŽDANOV, Andrej. *O umění*. Praha: Orbis, 1950, s. 17-19.

<sup>106</sup> CLAIR, Jean, c. d., s. 44.



1945 analyzoval nacistické vyhýbání se přesné definici „zvrhlého umění“, aby umožňovalo pružnou možnost odsouzení libovolného moderního umělce.<sup>107</sup>

Jestliže při samotném ustanovení socialistického realismu v roce 1932 ho nebylo možné definovat, ve druhé polovině 30. let vyvíjeli představitelé umělecké teorie a kritiky jeho vlastní teorii. Podle zjištění M. C. Bowna vedlo hledání jeho podstatných rysů k vydávání množství odborných publikací, založených však především na rešerších historických materiálů než na nově budované teorii umění. Pro ilustraci těchto snah uvádíme dva tituly, které se obracely k uznávaným autoritám: *Marx a Engels o umění* (1937) a *Lenin o kultuře a umění* (1938).

Zejména v Leninových myšlenkách a projevech sovětští estetici definovali tři základní kvality umění stalinské éry: vyjádření vztahu k lidu (*народность*), ideologického obsahu (*идейность*) a třídních zájmů (*классовость*).<sup>108</sup> Realističtí tvůrci občas deklarovali nutnost vyjádření společenských poměrů extrémním způsobem. Závislost na ideologii se projevila i tímto absurdním výrokem člena Ruské asociace proletářských umělců (1931–1932): „*Barva na obraze nemůže být nestranická*“.<sup>109</sup>

Akcent na realistickou formu zdůvodňuje Petrusek třemi sociálními funkcemi totalitního umění. První legitimizuje společenské uspořádání jako optimální, ve druhé jde o překlad ideologického systému do obrazného jazyka, třetí pak zajišťuje výkon symbolické moci.<sup>110</sup> Koncept symbolické moci jako projevu sociální dominance, jehož cílem je ovládnutí mocenského pole, uplatňuje ve své teorii sociálního prostoru i Pierre Bourdieu.

Symbolická moc se podle něho projevuje tím, že uplatnění kulturního kapitálu má v sociálním prostoru větší váhu než kapitál ekonomický. Symbolické moci je možné

---

<sup>107</sup> ŠEVČÍK, Jiří. *České umění 1938 - 1989: programy, kritické texty, dokumenty*. Editor Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Dagmar Svatošová. Praha: Academia, 2001, s. 64.

<sup>108</sup> BOWN, Matthew Cullerne, c. d., s. 91.

<sup>109</sup> MANIN, V. a A. MURATOV, c. d., s. 14.

<sup>110</sup> PETRUSEK, Miloslav. Umění totalitních režimů jako sociální fenomén. In: *ACTA UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS* [online]. Olomouc, 2005, s. 18. [cit. 2013-07-11]. Dostupné z: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2005/iai/petrusek.pdf>

dosáhnout symbolickým násilím. Výraz násilí si však nesmíme spojovat s představou nějakého útla. Naopak, symbolický nátlak se projevuje spíše pozitivním způsobem. Jedním z typických projevů monopolu na legitimní symbolický nátlak, uplatňovaný společností a státem, je propůjčení titulu nebo udělení společenské funkce, řečeno slovy P. Bourdieu „*akt oficiální nominace*“.<sup>111</sup> Takovým nátlakem tedy může být společenské ocenění v médiích, členství v prestižních uměleckých skupinách, udělení titulu národního umělce nebo jen vědomí popularity.

Souvislosti s uplatňováním symbolické moci nacházíme i v proměnlivých postupech sovětské vlády, kdy na krátký čas posvětila společenské ambice avantgardy. Jedná se o situaci v porevolučním výtvarném školství. Umělci získali pozice, které jim umožnily mocenský vzestup, a výuka se zároveň stávala novým prostředím pro experimentální laboratoř jejich volné tvorby. Pozdější restrikce moderního umění ze strany státu se projevy v následném omezení tohoto vlivu buď reorganizací, nebo zrušením školy. Tyto politické zásahy se týkaly především vyšších a vysokých škol, ne tolik základního školství.

V reportáži ze studijního zájezdu z poloviny 30. let uveřejněné v časopise *Československý kreslíř* pedagog Vladimír Konvička obdivuje výsledky sovětské výtvarné výchovy.

S tím kontrastuje jeho rozpačité hodnocení výstavy výročí Rudé armády: „Srovnáváme-li však namnoze nedokonalost techniky i kompozice s virtuositou mistrů Ruska starého, konstatujeme tendenci zřejmě sestupnou... i na velkých mistrovských dílech Brodského (na př. velké plátno Zasedání revolučního sovětu) nebo Gerasimova (na př. Řeč Stalinova na 16. sjezdu strany), provedených se svrchovanou realistickou dovedností, cítíme, že socialistický realismus nemůže být definitivním směrem ruského umění.“<sup>112</sup>

Známé kvality socialistického realismu poskytují podněty k nahlédnutí do meziválečné problematiky masového vkusu, nové role uměleckého díla a uměleckého trhu. Pro její přiblížení zvolíme komentáře soudobých teoretiků. Clement Greenberg v eseji *Avantgarda*

---

<sup>111</sup> BOURDIEU, Pierre. Sociální prostor a symbolická moc. In: *Cahiers du CeReS* [online]. Praha, 1995, s. 228. [cit. 2014-02-01]. Dostupné z: [http://tucnak.fsv.cuni.cz/~hajek/ModerniSgTeorie/literatura/strukturalismus/Bourdieu\\_Socprost\\_symbmoc.pdf](http://tucnak.fsv.cuni.cz/~hajek/ModerniSgTeorie/literatura/strukturalismus/Bourdieu_Socprost_symbmoc.pdf)

<sup>112</sup> KONVIČKA, Vladimír. Výtvarná výchova v SSSR. *Československý kreslíř*. 1935-36, 4: 12.

a kýč z roku 1939 uvažuje model provázanosti vysokého umění (avantgardy) a kýče. Greenbergovy politické pozice, které se v kritickém diskurzu 30. let nesmějí pominout, byly levicové, se stalinistickými dogmaty se však rozešel roku 1936. V první části eseje se zabývá avantgardou a její závislostí na finančních zdrojích: „*Žádná kultura se nedokáže rozvinout bez sociální základny, bez zdroje stálých příjmů. Ty byly v případě avantgardy poskytnuty elitou vládoucí společenské třídy, od které se považovaly být odtrženy, ale s níž byly stále propojeny zlatou pupeční šňůrou.*“<sup>113</sup> Vyjadřuje obavy, že mizením této elity je ohrožena současná vysoká (není už jiná než avantgardní) kultura.

V druhém oddílu eseje Greenberg uvažuje nad vkusovými preferencemi nevzdělaných vrstev. Objasňuje genezi a podstatu kýče jako náhražkové kultury, jako „*zakademičtělá simulakra skutečné kultury*“. Greenberg chápe preferenci kýče masami jako přirozenou. Ruský venkovan dá podle něho přednost Repinovu obrazu nejen z donucení, je navíc okouzlen jeho iluzivností a srozumitelností. Nijak se tím ale neliší od venkovana amerického. „*Repin má ale štěstí, že je vesničan ochráněn před výrobky amerického kapitalismu, protože proti obálce Saturday Evening Postu od Normana Rockwella by neměl nejmenší šanci.*“<sup>114</sup> Greenberg definuje provázanost vysokého umění a kýče vzájemnou závislostí na míře stability konkrétní společnosti. V modelové stabilní společnosti, v níž je rozhodující vkus kultivovanější menšiny, jsou masy schopné obdivovat vysokou kulturu. V závěru eseje Greenberg vyvozuje, že kýč je v období současné společenské nejistoty preferovanější z důvodu lepší uchopitelnosti propagandou.

Karel Teige se v úvodu textu *Jarmark umění* zabývajícím se podmínkami svobodného (kapitalistického) uměleckého trhu a poprvé vydaného roku 1936 shoduje s Greenbergovým hodnocením role umělecké avantgardy. Vystává zde paralela osudu „historické“ avantgardy, zastoupenou francouzským uměním 19. století, s avantgardou předválečnou: „*V době, kdy kapitalismus obsazuje světová tržiště, ztrácejí problémy umělecké tvorby a teorie umění svůj dosavadní význam pro novou vítěznou a vládoucí třídu, ...tedy ono umění...není už autentickým uměním buržoazním, ...nýbrž v podmínkách*

---

<sup>113</sup> GREENBERG, Clement, Avantgarda a kýč. *Labyrint revue: Časopis pro kulturu*. 2000, (7-8): 70.

<sup>114</sup> GREENBERG, Clement, c. d., s. 72.

*buržoazní společnosti je plodem myšlenkové sféry více či méně vzdálené a namnoze i nepřátelské vůči oficiální buržoazní ideologii.*<sup>115</sup> Autentickým buržoazním uměním je podle Teigeho klasifikace „akademismus a kýč“. Když Teige cituje Marxe „v opravdové říši svobody začne se volný rozvoj tvořivých lidských sil, jenž bude sám o sobě účelem a cílem“, když jako jedinou podmínku nárokuje úplné osvobození z buržoazních poměrů, je to přesto nebo spíše proto, že znal realitu soudobé sovětské kultury?<sup>116</sup> Neexistence tržního prostředí zbavila sovětské umělce nebezpečí komercializace, ale pocit svobodného vyjádření jim mohla přinášet jen stěží.

Proměnlivostí estetické normy a hranicemi mezi uměním a kýčem se zabýval i český estetik Jan Mukařovský v knize *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. V roce 1936, současně s vydáním této Mukařovské studie i Teigeho *Jarmarku umění*, napsal Walter Benjamin esej *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. Zásadní částí eseje z hlediska našeho tématu není ztráta „aury“ uměleckého díla z důvodu nástupu moderních médií jako byla fotografie nebo film, ale nahrazení rituální funkce politikou.

Odrážel tedy socialistický realismus masový vkus? Groys se domnívá, že sovětskou veřejnost stejně jako západoevropskou poutaly i tehdy lehčí žánry: hollywoodské filmy, červená knihovna a jazz. Socialistický realismus tedy nevyhovoval vkusu ani potřebám publika a obtížně přijatelný byl i díky „nedostatku zábavnosti“.<sup>117</sup> Tento názor potvrzuje i „očitý svědek“ ruského knižního trhu již v roce 1925, Karel Teige. Při průzkumu současné literatury shledal pokles zájmu o „tzv. literaturu proletářskou“. Naopak vyhledávaným žánrem je cestopisná a dobrodružná (zvláště detektivní) literatura. Teige uvádí příklad titulu, který pravděpodobně znal i z českého překladu. Kniha s názvem *Mess Mend aneb Američané v Petrohradě* ruské spisovatelky publikující pod pseudonymem Jim Dollar vyšla roku 1925 v pražském Komunistickém knihkupectví a nakladatelství pod názvem *Žena bankéřova = Mess Mend*. Těmto typům vtipných detektivek, které se podle Teigeho

---

<sup>115</sup> TEIGE, Karel. *Jarmark umění*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 9.

<sup>116</sup> TEIGE, Karel, c. d., s. 18.

<sup>117</sup> GROYS, Boris, c. d., s. 34-36.

„těší velikému úspěchu v širokých vrstvách, však oficiální kruhy nepřejí.“<sup>118</sup> Je patrné, že čtenářská obliba, čtivost a odbyt nebyly určujícími kritérii literárního trhu.

Realistické výtvarné umění, které by se mohlo jevit jako anachronismus, mělo analogie s podobnými tendencemi dvacátých let v celé Evropě. Rehabilitace předmětu se objevovala v různých směrech jako dada, metafyzická malba, nová věcnost, neoklasicismus nebo surrealismus. V SSSR byl návrat k předmětu sice vynucený, ale ne každému vnucený. Jednou z frekventovaných možností realistického vyjádření se v sovětské malbě stal „neškodný“ impresionistický rukopis, vhodný k vyjádření melancholie přírody a každodennosti venkovského života.

Okruhem se vraťme na úvod kapitoly *Ruská avantgarda desátých let*. V polovině dvacátých let se k realismu přihlásili i bývalí členové skupiny Kárový spodek z roku 1910: Lentulov, Rožděstvenskij, Končalovskij a Falk. Představa autonomie uměleckého díla a jeho nezávislost na společenském kontextu se koncem 20. let ukázala být iluzorní. Malba členů bývalého Kárového spodku se však k realismu navrátila v cézannovském pojetí, tedy tak, jak svou kariéru v roce 1910 začínali, a způsobem, jímž si autoři nezahlavili ani sami před sebou.

### **3.2.1 Možnosti grafického designu II.**

Význam propagandy pochopili ihned po revoluci v roce 1917 a ještě jasněji dvě léta poté během občanské války oba političtí soupeři. Bolševici ovšem získávali podporu i zkušených a populárních umělců. Příklad najdeme v propagandistických plakátech Repinova talentovaného studenta Borise Kustodijeva, který v úloze propagačního grafika kromě svého akademického školení uplatnil zkušenosti scénografa a ilustrátora. (**obr. 15**)

---

<sup>118</sup> TEIGE, Karel, c. d., s. 23.

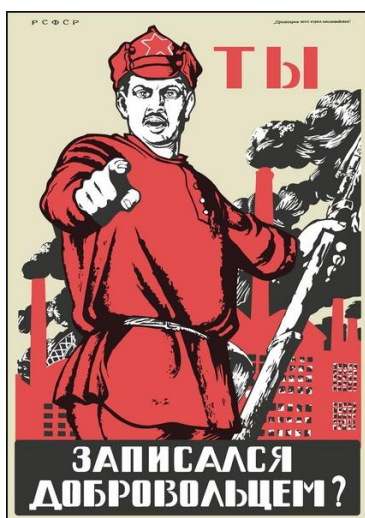


**Obr. 15 Kustodijev, plakát Půjčka na svobodu, 1917**

Zakázky bolševiků a propagaci Rudé armády velmi ochotně přijímali i mladí, zatím neznámí, ale o to invenčnější autoři jako Viktor Deni, Vladimír Lebeděv, Michail Čeremnych, všichni s minimálními zkušenostmi v redakcích ilustrovaných časopisů. Jedním z otců zakladatelů sovětského politického plakátu byl Dimitrij Moor. Jeho nejslavnějším plakátem se však paradoxně stala lehce upravená verze britského náborového plakátu z roku 1914.<sup>119</sup> (obr. 16) K úspěšným představitelům konstruktivistického grafického designu patřili El Lisickij a Alexandr Rodčenko. V užité grafice posílili schopnost formovat myšlení společnosti. Podle avantgardních vizí mohla zcela nahradit malířství a realizovat tak konstruktivistickou představu „konce umění“ prostřednictvím „konce závěsného obrazu“. Své záměry realizovali geometrickým řešením kompozice, výraznou barevností, využitím diagonální linie a techniky fotomontáže.

---

<sup>119</sup> Tento ikonický plakát má nespočet variant. Autorem originálního plakátu, který zobrazuje ministra války lorda Kitchenera je Alfred Leete. Moor se roku 1922 stal učitelem na Vchutemasu. Viz KENEZ, Peter. *The birth of the propaganda state: Soviet methods of mass mobilization, 1917-1929*. New York: Cambridge University Press, 1985, s. 115.



**Obr. 16 Moor, náborový plakát, 1920**

El Lisickij získával první umělecké zkušenosti po roce 1909 při studiu architektury v Německu. Po návratu do Ruska ho ovlivnil suprematismus Kazimíra Maleviče, s nímž se blíže seznámil na umělecké škole ve Vitebsku, kde El Lisickij od roku 1919 vyučoval. Tento vliv je dobře čitelný na Lisického plakátu *Bij bílé rudým klínem* z období občanské války v letech 1918 – 1920. Autor zvolil tvary rudého trojúhelníku a bílého kruhu jako významotvorné prvky barevné i tvarové symboliky. Rudý trojúhelník na plakátě proniká bílý kruh, stejně jako *Rudá armáda* postupně vítězila nad *Bílými*, příslušníky Bílé gardy, kteří během občanské války bojovali za obnovu carského systému. Design plakátu *Bij bílé rudým klínem* má nesrovnatelně dynamičtější účinek než secesně stylizované plakáty Bílé gardy. Vizuální názornost pravděpodobně zajistila Lisického plakátu potřebnou srozumitelnost. Gramotnost rolníků, kteří tvořili přes 70 procent populace, se totiž pohybovala mezi 20-30 procenty.<sup>120</sup> Nezpochybnitelně však Lisického interpretace Malevičova suprematismu přinesla nový impuls moderní vizuální komunikaci. Byla však tato ikona grafického designu pro ruské rolníky a dělníky skutečně srozumitelná? Neocenili by víc sebevědomě rozkročeného vojáka Rudé armády ohrožujícího postavu bělogvardějce? (**obr. 17**)

---

<sup>120</sup> ŠVANKMAJER, Milan. *Dějiny Ruska*. Praha: Nakl. Lidové Noviny, 1995, s. 308. Snahu o odstranění analfabetismu v kombinaci s propagandou přímočaře aplikoval Vladimír Majakovský ve své litografické knize *Sovětská abeceda* z roku 1919.





**Obr. 17 Lisickij, plakát Bij bílé rudým klínem, 1919**

Alexandr Rodčenko do svých cyklů dokumentárních fotografií vnášel nejen sociální angažovanost, ale rovněž formální inovace, jako třeba záběry z nezvyklých úhlů pohledu. Inspiraci k technice fotomontáže mohl čerpat ze dvou zdrojů: prvním byl dadaismus, druhým vzor filmového režiséra Dzigy Vertova. Přestože tyto filmy měly zachycovat pouze bezprostřední realitu, formálními prostředky, zejména montáží a střihem, dnes ztělesňují ikony moderní kinematografie. Ve 30. letech Rodčenko publikoval v renomovaném časopise *SSSR na strojke* (SSSR ve výstavbě), který vycházel ve čtyřech jazykových mutacích.<sup>121</sup>

Oba grafici od 20. let spolupracovali s Vladimírem Majakovským. Tento v nejlepším smyslu revoluční básník a grafik studoval v jedné z nejstarších ruských umělecko-průmyslových škol, Stroganovské Moskevské státní univerzitě umění a průmyslu, z níž byl roku 1914 vyloučen. Důvodem byla jeho vystoupení na futuristických přednáškových a recitačních akcích. Do té doby stihl nejen publikovat svou první sbírku básní a stát se spoluautorem několika futuristických sborníků, ale především účastnit se bouřlivých diskusí o novém umění. Majakovského entuziasmus a přímočarost se ideálně skloubily s revoluční aktivitou po společenské změně v Rusku roku 1917.<sup>122</sup>

<sup>121</sup> LOMÍČEK, Jan. Časopis „SSSR na strojke“ jako pramen ke studiu témat sovětské meziválečné propagandy. *Člověk* [online]. 2008, č. 13 [cit. 2013-08-08]. Dostupné z: [http://clovek.ff.cuni.cz/pdf/lomicek\\_studie\\_13.pdf](http://clovek.ff.cuni.cz/pdf/lomicek_studie_13.pdf)

<sup>122</sup> TAUFER, Jiří, c. d., s. 134.



Snahu o zlepšení společenských podmínek projevoval nejen propagandistickou poezií. V litografické knize *Sovětská abeceda* z roku 1919 usiloval o odstranění analfabetismu. Jeho přesvědčení o nevyhnutelnosti nového umění i změny sociálních podmínek nejlépe vyjadřují *Okna ROSTA*, za jejichž náměty a texty byl odpovědný.<sup>123</sup> Zpravodajská kancelář *Ruská telegrafní agentura* zahájila svou činnost roku 1918.<sup>124</sup> Snaha distribuovat vlastní noviny byla pro nedostatek papíru neúspěšná. Z problému informační izolace Moskvy od provinčních oblastí vznikl nový fenomén grafického designu.

Autorem nápadu linorytových plakátů, seznamující veřejnost s politickými aktualitami, byl vedoucí uměleckého oddělení *ROSTA*, grafik Michail Čeremnych, mezi další úspěšné autory patřili Majakovskij, Moor, Deni, Lebeděv, Maljutin. Náklad moskevských „oken“ se pohyboval mezi 100 až 150 exempláři. Na konci občanské války se *ROSTA* rozrostla na 47 provinčních poboček. Formát jejích plakátů nebyl normovaný a často se navrhoval pro konkrétní výlohu.<sup>125</sup> Plakáty *Okna ROSTA* získaly svůj název podle míst, kde byly vylepovány nebo vystavovány – v oknech domů a výlohách, které během občanské války beztak zely prázdnotou. V září roku 1919 Majakovskij změnil dosavadní koncepci plakátů. „Okno“ už nebylo souborem obrázků s texty, ale stalo se uzavřeným vizuálním celkem s dějovými sekvencemi obrázků doplněnými krátkým textem.<sup>126</sup>

Změna koncepce se dá doložit na dvou ukázkách z roku 1920. První z nich je „klasické okno“ Vladimíra Lebeděva s textem: „*Rolníku, jestliže nechceš krmit statkáře, nakrm frontu, bráncí tvou zemi a tvou svobodu!*“ (**obr. 18**)

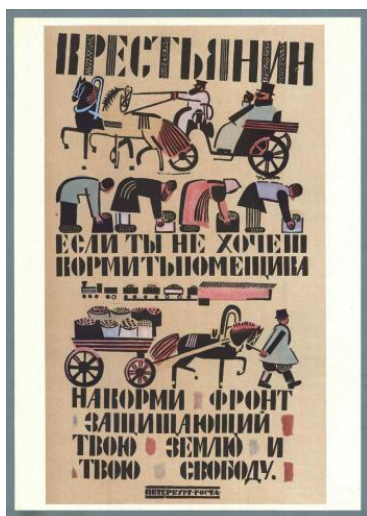
---

<sup>123</sup> *ROSTA* disponovala i ochotnými externisty, například německou studentkou Ritou Rajtovou, autorkou textů nepolitických plakátů jako hygienická osvěta nebo sbírka teplého šatstva. Viz KOŤÁTKOVÁ, Marie. *Majakovský, OKNA ROSTA, OKNA TASSU*. Praha: Družstvo Dílo přátel umění a knihy, 1945, s. 16-17.

<sup>124</sup> *ROSTA* byla roku 1925 nahrazena založením sovětské tiskové agentury. Za 2. světové války našla *Okna ROSTA* své pokračování v *Oknech TASSU*. Na základě jejich tradice vznikla roku 1956 organizace *Agitplakat* soustřeďující tvůrce politického plakátu.

<sup>125</sup> KENEZ, Peter. *The birth of the propaganda state: Soviet methods of mass mobilization, 1917-1929*. New York: Cambridge University Press, 1985, s. 115.

<sup>126</sup> Podle Šklovského je Majakovskij autorem 1500 plakátů *ROSTA*. Viz ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Vzpomínky na vzpomínky*. Praha: Československý spisovatel, 1972, S. 210.



**Obr. 18 Lebeděv, plakát Okna ROSTA, 1920**

Majakovského plakát je vystavěn složitěji:

- „1) Pokud bělogvardějce nedorazíme úplně
- 2) Bělogvardějci se znova postaví na nohy
- 3) Jestli panstvo dorazíme a založíme ruce
- 4) Ruce na dělníka vztáhne Wrangel
- 5) Dokud se neupevní rudý prapor
- 6) Nemůžeme odhodit pušku“

Plakát sděluje komplikovanější poselství a pomocí sekvencí graduje. Odkaz na konkrétní osobu nám jej umožňuje přesněji datovat. Litevský aristokrat Petr Wrangel od dubna 1920 působil jako poslední velitel bílých vojsk na Krymu. V listopadu 1920 evakuoval bílou armádu do Gallipoli. Plakát lze proto datovat od dubna do září 1920, neboť v říjnu už běžela příprava evakuace na plné obrátky. **(obr. 19)**



**Obr. 19 Majakovskij, plakát Okna ROSTA, 1920**

*Okna ROSTA* působila jako výmluvné vizuální kódy. Jednoduchost jejich pojetí byla dána i požadavkem na rychlé zhotovení plakátů, ale postřehneme také ozvěnu luboku.<sup>127</sup> Jeho vizuální účinnost si ruští umělci vyzkoušeli již v průběhu 1. světové války na letácích, pro něž vznikala i nová vydavatelství. Přes krátkou dobu existence od srpna do října 1914 vynikalo kvalitou jedno z nich, *Současný lubok*. Mezi jeho nejznámější grafiky patřili Majakovskij, Malevič a Lentulov. Vydavatelství vydalo 22 plakátů a 32 pohlednic, které mají na rubové straně šablonu poštovní dopisnice.<sup>128</sup>

Plakáty z počátku 1. světové války navazovaly na lubok výraznou barevností, plošností a groteskní nadsázkou. Přestože jejich autoři neusilovali o vytvoření vlastního stylu a své práce ani nesignovali, je možné vysledovat stylové souvislosti s jejich volnou, třebaže ne již aktuální tvorbou. U Kazimira Maleviče je to velmi často výrazná, frontálně umístěná hlavní postava. (**obr. 20**)

<sup>127</sup> BONNELL, Victoria E. *Iconography of power: soviet political posters under Lenin and Stalin*. Berkeley: University of California Press, 1997, s. 107.

<sup>128</sup> BEZMENOVÁ, Xenia, c. d., s. 54. Přestože letáky vlastně ilustrovaly zpravodajství z fronty a mají dokumentární charakter, důrazem na vítězné postavy ruských vojáků a poražené nepřátele je v nich (stejně jako v italském umění téhož období) patrný výrazný patriotismus.



**Obr. 20 Malevič, válečný plakát, 1914**

Majakovskij stejný vizuální styl zopakoval ještě roku 1924 v návrzích na obaly karamel.

V roce 1922 po ukončení činnosti v agentuře ROSTA začal Majakovskij spolupracovat s Alexandrem Rodčenkem. Vymýšlením originálních textů přispíval i k designu Rodčenkových komerčních reklam. Na některých společných plakátech je obtížné rozhodnout, nakolik Majakovskij ovlivňoval i výtvarnou podobu reklamy. **(obr. 21)** Rodčenko se ve 20. letech rovněž stal tvůrcem grafické podoby Majakovského knih. Své první fotomontážní ilustrace publikoval v Majakovského poemě *O tom* z roku 1923. Obsahově kontrastující prvky kompozice opět prozrazují vliv dadaistických fotomontáží.<sup>129</sup> **(obr. 22)**



**Obr. 21 Rodčenko, Majakovskij, komerční plakát, 20. léta**

<sup>129</sup> Ženskou postavou, opakující se na obálce i většině ilustrací, je Majakovského partnerka Lilja Briková.



**Obr. 22 Rodčenko, ilustrace k Majakovského knize *O tom*, 1923**

Alexandr Rodčenko za spoluúčasti Majakovského a spisovatele Osipa Brika od roku 1923 dohlížel na grafický design časopisu skupiny *LEF* (*Levá fronta*). Tento avantgardní umělecký časopis vycházející mezi lety 1923 – 1925 prosazoval radikální podobu konstruktivismu. Technika montáže fotografické, filmové i literární a zájem o literární experiment a strukturu jazyka spíše než o ideové vyznění díla vedl v roce 1925 k ukončení jeho vydávání. Během Rodčenkova působení v redakci *LEF* vznikl roku 1924 reklamní plakát *Lengiz*, parafrázovaný ještě současným grafickým designem. Fotomontážní plakát pro leningradskou pobočku Státního nakladatelství, knihkupectví a nakladatelství *Lengiz* Rodčenko vytvořil z fotografického portrétu Lilji Brikové. (**obr. 23**)



**Obr. 23 Rodčenko, reklamní plakát knihkupectví a nakladatelství Lengiz, 1924**

Oblastí s úzkou vazbou na výchovu a vzdělávání, v níž se představitelé avantgardy realizovali, jsou dětské knihy. Význam tohoto uměleckého fenoménu potvrzují nakladatelské údaje. Ve srovnání s knihami pro dospělé v raných 20. letech s obvyklým nákladem 1500-3000 knih, dětské knihy poloviny 20. let vycházely v nákladu 10 0001-

5 000 výtisků.<sup>130</sup> Nakladatelské údaje nám pomůže zpřesnit článek pedagoga Petra Denka v Československém kreslíři. V roce 1935 vyšlo 311 dětských knih asi ve 20 milionech výtisků. Ohromující počet přičítá i malému formátu, levnosti sazby i tisku a grafické úpravě.<sup>131</sup>

Publikace malé čtenáře formovaly prostřednictvím kvalitních spisovatelů s podporou vizuálních představ avantgardních výtvarníků. Ilustrátoři se naladili na dětské vnímání materiálního světa, který svým čtenářům předkládali v jednoduché stylizované podobě pomocí jasné barevnosti, konturované siluety a výrazného tisku. Funkční prolínání slov a obrazů nám může připomenout ranější futuristické knihy. V publikacích s dynamickým rozvrhem a hravou typografií podporující dětskou imaginaci nalézáme i reminiscenci plakátů *ROSTA*.

Tradice specializace na ilustrovanou dětskou literaturu nebyla dlouhá. Před revolucí se knižní tvorbě věnovali umělci soustředění kolem skupiny *Svět umění* s klasickým zaměřením na pohádky a fantaskní příběhy. Roku 1918 založila umělecká skupina *Dnešek*, organizovaná malířkou Věrou Jermolajevovou, první specializované nakladatelství.<sup>132</sup> Nové záměry žánru samozřejmě reflektovaly současnou společenskou transformaci. Ačkoli formální vzdělávání probíhalo ve školách, politické vědomí se rozvíjelo pozorováním a imitací světa dospělých. V „předstalinském“ období byla ideologická rovina publikací

---

<sup>130</sup> ROWELL, Margit a Deborah WYE, c. d., s. 186.

<sup>131</sup> Denk referuje i o populárních autorech dětských knih: A. Barto, K. Čukovskij, S. Maršak, E. Čarušin, V. Lebeděv viz DENK, Petr. Sovětská dětská kniha po stránce grafické. *Československý kreslíř*. 1935-36, 4 (3,4): 53-62.

<sup>132</sup> Jejich aktivita inspirovaná lubokem a reminiscencemi vývěsních štítů neměla dlouhého trvání. Již roku 1919 IZO Narkompros vyslal Jermolajevovou do nově založené školy ve Vitebsku, kde se jejími kolegy stali Malevič a Chagall, a kde se také podílela na založení skupiny UNOVIS. Viz ROSENFELD, Alla. *Defining Russian graphic arts: from Diaghilev to Stalin, 1898-1934*. New Brunswick, N.J.: Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, the State University of New Jersey, 1999, s. 166.

nenápadná. Zabývaly se přírodou, cestováním a volným časem. Další knihy zdůrazňovaly hodnoty kolektivismu a industrializace.<sup>133</sup>

Dekret Ústředního výboru Komunistické strany roku 1924 stanovil jako hlavní cíl v oblasti publikační činnosti rozvoj speciálních druhů dětské literatury. Během první poloviny 20. let dětská literatura již vycházela téměř ve stovce státních i soukromých nakladatelství. Nejproslulejší bylo moskevské nakladatelství specializované na dětskou literaturu *RADUGA*, založené roku 1923.<sup>134</sup> Ilustrátory *RADUGY* se stali zkušení výtvarníci jako Kuzma Petrov-Vodkin nebo Boris Kustodijev.

Při vzniku nového typu dětských knih bylo podstatnější dění v Petrohradu (od roku 1924 Leningrad). Tady v roce 1923 malá skupina tvůrců s iniciační rolí spisovatele Samuela Maršaka postupně zformovala vznik Dětské sekce *Státního nakladatelství* (DĚTGIZ). Výtvarné oddělení vedl Vladimír Lebeděv, tvůrce specifického grafického jazyka, který ustanovil nový kánon ilustrované literatury pro děti. Přes nezpochybnitelně modernistický styl jsou objekty jeho kreseb nezávisle na míře stylizace vždy jednoduše identifikovatelné. Podstatná při formování jeho stylu mohla být výstava *100 let francouzského umění*, včetně ukázek pařížských kubistů organizovaná roku 1912 časopisem *Apollo* a Francouzským institutem v Petrohradu.<sup>135</sup>

Text své první knihy, *Dobrodružství Chuch-lo*, napsal formou dětského vyprávění sám. Imitací dětského rukopisu i kresby navázal na rané futuristické publikace s ručně psaným textem litograficky tištěným společně s obrázky. Inovativní přístup vidíme v ilustracích k příběhu z Kiplingových Bajek a nebajek *Sloní mládě*, kde soustředil pozornost na architektonickou výstavbu knihy. Přesvědčivost ilustrací stojí na kontrastu mezi extrémně zjednodušenou formou těl a podrobně zpracovanými detaily. Autor

---

<sup>133</sup> Galina a Olga Čičagové, Rodčenkovy žáčky na Vchutemasu, rozvinuly nový vědeckotechnologický žánr v symbióze s konstruktivistickým designem v knize *Kde se bere nádobí?* (v originálu rým *Otkuda posuda?*). Viz ROSENFELD, Alla, c. d., s. 180.

<sup>134</sup> ROSENFELD, Alla, c. d., s. 168.

<sup>135</sup> Lebeděv, absolvent petrohradské Akademie umění, sbíral první zkušenosti s grafickou tvorbou od dospívání, kdy si přivydělával malovanými pohlednicemi a ilustrováním časopisů. Viz ROSENFELD, Alla, c. d., s. 169.



charakterizuje jednotlivá zvířata zdůrazněním nejtypičtější části těla. Tady mohl využít zkušenost z politického plakátu, kde figury s minimem detailů symbolizují konkrétní společenské třídy. Obohatil tím knižní design novou tradicí, která má přitom vztah k Oknům ROSTA a lidové tradici včetně luboku nebo vývěsních štítů. V příběhu *Sloní mládě* nás upoutá i jemná gradace černé a šedé škály a potlačení iluze hloubkového prostoru. Ztráta perspektivy a jednoduchá modelace tak i lépe odpovídá dětské percepci.<sup>136</sup>

(obr. 24)



**Obr. 24 Lebeděv, Sloní mládě, ilustrace, 1925**

V knize *Mister Twister* pojednávající o dobrodružstvích amerického milionáře v Leningradě stylizovanou a expresivní černou kresbou charakterizuje jednotlivé rasové odlišnosti.<sup>137</sup> V další knize s názvem *Zavazadlo* postupuje podobně, jen s větším důrazem na kontrasty. Konkrétní příklad můžeme najít v čisté plošné geometrii předmětů oproti primitivizující kresbě psí srsti. Typickou barevnou kombinaci černé a bílé obohatil o kontrast zelené barvy. O jazykově dynamický a vtipný text se postaral Samuel Maršák. Oba autoři pracují s principem opakování, u Lebeděva se jedná o převážně zavazadla přehledně umístěná do plochy tiskové strany. (obr. 25)

---

<sup>136</sup> ROSENFELD, Alla, c. d., s. 170-171.

<sup>137</sup> V postavách Afričanů, Číňanů nebo Indů. Americký milionář je ubytovaný v hotelu, v němž se „shodou okolností“ koná sjezd utlačovaných národů viz DENK, Petr, c. d., s. 53-62.





Obr. 25 Lebeděv, Bagaž, 1926

Od roku 1925 Lebeděv s Maršakem úzce spolupracoval. Mezi jejich díla jen z tohoto roku patří *Cirkus*,<sup>138</sup> *Zmrzlina*, *Včera a dnes*. Poslední dvě knihy se věnují politicky žádoucím tématům. Metaforicky pojatý příběh *Zmrzlina* můžeme vnímat jako satiru navazující na *Okna ROSTA*. Vypráví příběh tlustého muže, milovníka zmrzliny, který ji konzumuje v takovém množství, že se v kopeček zmrzliny začíná sám proměňovat. Obézní muž představuje nový typ zbohatlíka „Nepmana“. Základem každé tiskové strany je dynamické uspořádání geometrických forem a písmen a jejich interakce.

Kniha *Včera a dnes* předvádí tři vhledy do technické kultury osvětlování, psaní a zásobování vodou. Vede satirický dialog mezi starým a novým technickým světem: kontrasty svíčky a elektrické žárovky, pera a psacího stroje.<sup>139</sup> Lebeděv k tématu adekvátně zvolil výrazové prostředky a vystihl principy konstruktivistického designu. Jeho vrcholný styl poloviny dvacátých let tím reprezentuje grafický jazyk avantgardy. Preferoval bezserifové písmo a obálky jeho knih s výraznou barevností svou dynamikou připomínají plakáty.<sup>140</sup> (obr. 26)

<sup>138</sup> Textová složka vznikla až na základě ilustrací. Lebeděv žil blízko cirkusu, kde skicoval. Maršak napsal krátké verše k jeho kresbám. Viz ROSENFELD, Alla, c. d., s. 171.

<sup>139</sup> Téma knihy velmi připomíná *Civilizovanou ženu* Zdeňka Rosmanna.

<sup>140</sup> ROSENFELD, Alla, c. d., s. 175-177.



**Obr. 26 Lebeděv, Včera a dnes, kniha, 1925**

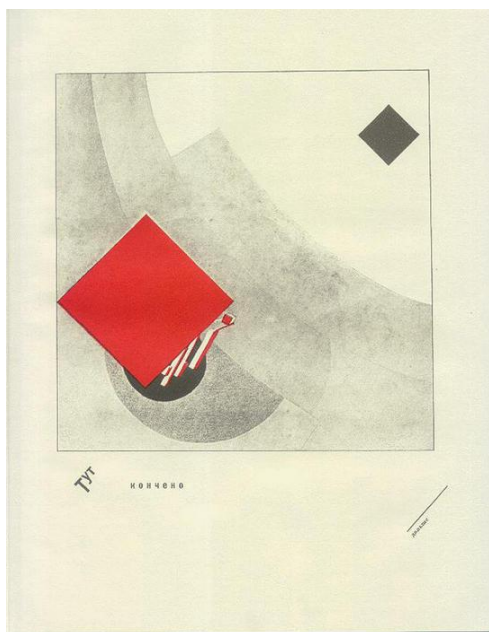
Jiným způsobem zasáhnul do světa dětské fantazie El Lisickij experimentem *Suprematistický příběh dvou čtverců*. Červený a černý čtverec jako metafora ruské revoluce létají kolem zeměkoule a zdálky ji pozorují. V této knize redukoval ilustrace na základní geometrické tvary se záměrem: „*Při čtení si naše děti již osvojují nový tvárný jazyk, pěstují rozmanitost vztahů ke světu a k prostoru, ke tvarům a k barvám*“.<sup>141</sup> Publikace, která vznikala roku 1920 ve Vitebsku, kde autor učil typografii, neobsahuje až na drobné typografické kompozice běžný text. Každý obraz či číslo má svou dynamiku a význam, stejně jako u jeho plakátu *Bij bílé rudým klínem*. Barevnost knihy symbolizuje ideologický souboj nového a starého řádu.<sup>142</sup> Celek *Suprematistického příběhu dvou čtverců* vychází z tradice ruských futuristických knih stejně jako z experimentů suprematistů.

Kniha představuje i přechod mezi plošným suprematismem a trojrozměrnými architektonickými návrhy, které ze suprematismu vycházejí a mohly se rozvíjet právě v této publikaci. V *Suprematistickém příběhu dvou čtverců* Lisickij převedl zákony suprematismu do typografie ještě dokonaleji než o pár let později po něm Karel Teige v

<sup>141</sup> ROWELL, Margit a Deborah WYE, c. d., s. 186.

<sup>142</sup> *Suprematistický příběh dvou čtverců* byl v pořadí jeho druhou vydanou prací pro děti. První dětská pohádka *Kozička* z roku 1919 ještě motivicky i formálně čerpala z lidového umění. Viz ROSENFELD, Alla, c. d., s. 172-173.

Bieblově *Cestě na Jávě*. Lisickému se jejím vydáním v berlínském nakladatelství Skify roku 1922 zároveň podařilo obnovit kontakty se západní avantgardou přerušené nejprve světovou a později občanskou válkou. (**obr. 27**)



**Obr. 27 El Lisickij, Suprematistický příběh o dvou čtvercích, strana knihy, 1920**

Od druhé poloviny 20. let a ve 30. letech se důležitou součástí knižního designu stala fotografie a fotomontáž. Pouze ty měly zůstat dědictvím konstruktivismu se šancí na přežití. Fotografie dovedla mladým čtenářům nejpřesněji zprostředkovat technické detaily.<sup>143</sup> Reakce proti individuálním experimentům se ale objevily i v této oblasti. Velká část publikací nakladatelství Raduga byla zakázána. Lebeděvovu pozici ohrožoval tlak vůči „formalistickým“ tendencím. V r. 1936 noviny *Pravda* zmínily jeho „děsivou a ohavnou fantazii“ a při té příležitosti napsaly: „Dokonce i věci, obyčejné věci jako stoly, židle, pohovky a lampy – všechny jsou zkreslené (pokroucené), ušpiněné a záměrně proměněné v odporne objekty, z nichž ani jedna neláká k použití. Ušmudlaný umělec nechává své špinavé stopy na všem.“<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> Např. *Křídla sovětů*, 1930 (letectví), *Dněprostroj*, 1930 (ukázková socialistická výstavba), *Pětiletka*, 1930 (včetně mapy elektrifikace, plán výstavby). Viz ROSENFELD, Alla, c. d., s. 189-191.

<sup>144</sup> ROSENFELD, Alla, c. d., s. 194.

Důležité bylo, že už během 20. let sovětští designéři ustanovili kánon moderní dětské knihy. Její hlavní princip jistě zdůrazňoval výchovný aspekt dětské literatury a její morální roli, ale za povšimnutí stojí souvislost tohoto druhu grafického umění se soudobým stavem umělecké kultury. Publikace určené dětem zrcadlily důležité osobní experimenty i problémy, a umělce často motivovaly i k práci v oblasti tvorby pro dospělé diváky.

### 3.3 Umění a vzdělávání v sovětském Rusku

Snahy o zlepšení školského systému a řešení problému analfabetismu existovaly i v předrevolučním Rusku. V roce 1909 byla schválena školská reforma zahrnující povinnou školní docházku.<sup>145</sup> Ruské univerzity tradičně vzdorovaly proti režimu: „*Pravidelně zde vznikaly stávky, demonstrace i nepokoje – výjimkou nebylo ani dočasné výstražné uzavírání škol (vždy na semestr) ze strany vlády...Snad základní příčina spočívala v tom, že studenti se rekrutovali převážně ze středních a chudších vrstev.*“<sup>146</sup> Před rokem 1917 vzdělávání nepodléhalo žádným přísným normám a školy měly často nevyhovující prostory i vzdělávací obsahy. Po revoluci, kdy vláda určila vzdělávání za jednu ze státních priorit, vznikaly nejen nové školní budovy, ale mateřské a základní školy se integrovaly i do továrních komplexů v rámci podpory úsilí o zaměstnanost žen.

Jaké byly představy Lenina o prvních úkolech sovětské moci v roce 1918? „Plnými hrstmi brát všechno dobré, co mají za hranicemi: sovětská moc plus pruská organizace železniční dopravy plus americká technika a organizace trustů plus americké školství etc. etc. plus plus rovná se E na první rovná se socialismus.“ Pragmaticky hodnotí zahraniční potenciál a pokračuje kritikou: „Nesmíme přejímat metody staré školy, kdy paměť mladého člověka byla zatěžována nesmírnou spoustou vědomostí..., ale to neznamená, že stačí omezit se na

---

<sup>145</sup> Která však měla být uplatněna tehdy, až bude dostatek škol a učitelů. Roku 1910 bylo v evropském Rusku 98 000 základních škol. Navštěvovalo je přes 6 milionů žáků ve věku 6-11 let, tedy asi polovina adeptů povinné školní docházky. ŠVANKMAJER, Milan, c. d., s. 308.

<sup>146</sup> Existovala i síť vysokých škol, které navštěvovali zejména potomci šlechticů a pravoslavné školství. ŠVANKMAJER, Milan, c. d., s. 307

komunistické vývody a naučit se z paměti jen komunistickým heslům.“<sup>147</sup> Sovětští pedagogové vycházeli z idey polytechnické výchovy a kritizovali staré metody školského drilu. Na druhé straně se zdá, že je ovlivnila víc „aktivní škola“ J. Deweye i morální hodnota fyzické práce jako ozvěna metod Lva Tolstého.<sup>148</sup> Naléhavý úkol porevolučního Ruska spočíval v reorganizaci nejen školního, ale i volnočasového vzdělávání. Prioritu v Leninově projevu Úkoly organizace mládeže v roce 1920 získalo vzdělávání zaměřené ke schopnostem spoluvytvářet nový typ společnosti postavený na odkazu minulosti: „Komunismus můžeme budovat jedině z onoho souhrnu vědomostí, organizací a institucí, s oním zdrojem lidských sil a prostředků, které nám zanechala stará společnost.“<sup>149</sup> Toto obecné prohlášení naplňoval konkrétními rozhodnutími. Lenin navrhnul realizaci vzdělávání také sítí státních knihoven. V článku O úkolech veřejné knihovny v Petrohradu žádal zavedení meziknihovní zahraniční výměny (konkrétně s Finskem a Švédskem) a prodloužení výpůjční doby „jako v jiných kulturních zemích od 8,00 do 23,00“.<sup>150</sup>

Tyto ambice se podle hodnocení Karla Teige podařilo naplnit. Při své cestě roku 1925 Teige sledoval nejen knižní trh, ale i celkové propojení knižní kultury, průmyslu a vědy. Zmíněnou veřejnou knihovnu (už) v Leningradě nazývá „největší knihovnou Evropy“. O významné úloze knihovnictví svědčí podle něho především fakt, že: „každý dělnický klub má dobře vedenou čítárnu a knihovnu“. Z jeho studie vyplývá, že o vysokou úroveň polygrafie i knihovny se zasloužil Centrální institut knihy v Moskvě, založený roku 1920. Upoutala ho sekce, která studuje „zvláštními přístroji“ čitelnost jednotlivých typů písem a standardizuje nejvhodnější knižní formáty.<sup>151</sup>

---

<sup>147</sup> ŠVANKMAJER, Milan, c. d., s. 363. Americkou „dělnost“ ve smyslu houževnatosti a vůle k práci uvádí vedle ruského revolučního rozmachu jako příklad vhodný napodobení i Stalin viz STALIN, Josif. Leninský pracovní styl. *ReD*. 1927, roč. 1, č. 2.

<sup>148</sup> FITZPATRICK, Sheila. *Education and social mobility in the Soviet Union 1921 - 1934*. Cambridge, 2002, s.7.

<sup>149</sup> ŠVANKMAJER, Milan, c. d., s. 149

<sup>150</sup> Šeda, Václav – Hnízdo, Vlastislav (eds.), c. d., s. 155

<sup>151</sup> TEIGE, Karel, c. d., s. 22.

V prvních letech sovětské vlády se - podobně jako v umění - střetávaly různé názory na vzdělávací politiku. K experimentům, které měly analogie i v jiných zemích a které využívaly potenciálu tvořivé aktivity, patřily i dílenské pracovní školy.<sup>152</sup> Přímo odpovědnost vládě za vzdělání a kulturu nesl Narkompros, jehož teoretici pod vedením Naděždy Krupské roku 1923 zveřejnili „Komplexní program“. Šlo o progresivní metodu inspirovanou pragmatismem, v níž byla všechna vyučovaná témata rozdělena do tří okruhů: *Příroda, Společnost a Práce* a již se nepodařilo ani úplně ani dlouhodobě prosadit. V průběhu dvacátých let vykristalizovalo napětí vztahu a konkurence mezi Narkomprosem a Komunistickým svazem mládeže (Komsomol).<sup>153</sup> Komsomol se zabýval organizací neformálních vzdělávacích kroužků ve školách i mimo ně, často ve spolupráci s dětskou organizací Pionýr (Všesvazová pionýrská organizace V. I. Lenina). V otázkách transformace školství tato konkurenční politicko-výchovná instituce radikálně prosazovala politický model světa dospělých, kde politické názory byly důležitější než znalosti a schopnosti. Komsomol tím aspiroval na politicky nezávislou roli jako reprezentant mladistvých a napadal představitele Narkomprosu za údajnou obranu inteligence (včetně samotných učitelů) a buržoazie.<sup>154</sup>

Jaká byla situace výtvarného školství? Organizací uměleckého školství se po roce 1918 zabývalo oddělení IZO Narkompros. Vzniklo až nepřehledně vysoké množství nových škol a spolků, z nichž některé se i vícekrát transformovaly. Zanikly nebo prošly změnami tradiční umělecké akademie, petrohradská i moskevská. Ke zmatku přispívá i to, že některé instituce měly paralelní pobočky v Petrohradě i Moskvě, což souvisí i s postupným opouštěním Petrohradu jako hlavního města a tradičního kulturního centra Ruska.<sup>155</sup> Peter Burke hodnotí snahu o zakládání nových institucí: „...*Nové instituce jsou totiž v okamžiku*

---

<sup>152</sup> David, Jiří, c. d., 2008, s. 121.

<sup>153</sup> Stejně jako Proletkult i Komsomol našel na začátku 20. let následovníky v ČSR. Roku 1922 byl však úředně rozpuštěn. O přitažlivosti myšlenky i zkratky Komsomol v 21. století svědčí název internetových stránek Svazu mladých komunistů Československa založeného roku 2008.

<sup>154</sup> Grigorij Zinovjev označil jejich spory jako „žabomyší“. Viz FITZPATRICK, Sheila, c. d., s. 12.

<sup>155</sup> Příkladem může být sekce IZO Narkompros. Petrohradským ředitelem byl D. Šterenber, moskevským V. Tatlin.



*založení obvykle periferní, i když následně některé dorazí až do centra. ...nové instituce jsou oproštěny od břemene tradic, které se předávají z generace na generaci... Od jedinců, kteří nastupují do institucí s dlouhou minulostí, se čeká úcta k zavedeným tradicím a aktivní zapojení do těchto tradic... často je snazší založit novou instituci, například univerzitu, než zreformovat starou.*<sup>156</sup> Množství nových škol představovalo i možnost strategického manévrování při získávání elitních míst ve školském systému.

Částečnou představu o komplikovanosti situace nám dává Lunačarského referát s názvem *Otázky umělecké politiky* přednesený na IV. Všeruském sjezdu pracovníků umění na jaře 1923. Při shrnutí dosavadních výsledků kritizuje nesystematičnost umělecké výchovy: *„Když se komunismu blízcí malíři ocitli před úkolem reformovat výchovu v uměleckých školách, narazili na nedostatek jakýchkoli vědeckých metod a vědeckých základů vyučování.*“<sup>157</sup> Výtvarnou pedagogiku hodnotí jako rutinní, odtrženou od života, se slabou vazbou na umělecký průmysl: *„...sešlo se bezpočet komisí a výsledkem je, že nedávno vznikly dočasné osnovy, jež působí dojmem dosti vratké konstrukce....Je zapotřebí, aby mladí lidé bez ohledu na různé studijní směry mohli získat to, co je základem o umění a uměleckém řemesle, a pak si naprosto svobodně vybrali nejen směr, ale i mistra, u něhož chtějí pracovat.*“<sup>158</sup>

Důrazem na vhléd do řemeslné i koncepční podstaty výtvarného umění dal Lunačarskij už v roce 1920 impuls ke vzniku Institutu umělecké kultury.<sup>159</sup> Ten se stal jak školou, tak centrem debat o roli umělce v nové společnosti, z nichž vyplýval důraz na utilitárnost umění. Podle Maleviče (vedl Institut umělecké kultury, ale své myšlenky mohl souběžně lépe realizovat ve Vitebsku) se umělci měli stát designéry s možností zachování určité

---

<sup>156</sup> BURKE, Peter. *Společnost a vědění*. 2013, s. 293.

<sup>157</sup> LUNAČARSKIJ, A. V., c. d., s. 158.

<sup>158</sup> Své učitele mohli volit studenti Vchutemasu. LUNAČARSKIJ, A. V., c. d., s. 159.

<sup>159</sup> Již zmíněný INCHUK existoval do roku 1923, kdy byl přejmenován na Státní institut umělecké kultury, než v roce 1926 zanikl.

míry abstrakce. Tatlin a Rodčenko žádali radikální změnu umělců v techniky a inženýry.<sup>160</sup> Tyto záměry se neslučovaly s duchovním zaměřením Vasilije Kandinského. Po odmítnutí psychologicky zaměřených učebních osnov, které pro Institut umělecké kultury ještě v roce 1920 vypracoval, následujícího roku natrvalo Rusko opustil.

Jednotlivé ateliéry Institutu umělecké kultury disponovaly zvlášť určenými výstavními místnostmi. Svědectví Karla Teiga nám poskytuje vhled do ukázek metodické práce některých z nich. Obsáhle se věnuje instalaci Malevičova ateliéru a jeho absolutní redukci formy. V Tatlinově ateliéru, který přirovnává k experimentální laboratoři, hodnotí jeho pojetí výtvarné tvorby jako práci s hmotou: „*výtvarnická kultura je kultura materiálu a jeho obrábění.*“<sup>161</sup> Další vzdělávací institucí s důrazem na výzkum a teorii byla moskevská Státní akademie uměleckých věd založená roku 1921. Vymykala se tradičnímu pojetí umělecké akademie zaměřením na problémy vztahu estetiky, historie, psychologie, fyziky, chemie a sociologie umění.<sup>162</sup>

První uměleckou školou vzniklou po revoluci byly Státní svobodné malířské ateliéry (SVOMAS) v Moskvě založené roku 1918. Škola nahradila dvě zrušené instituce: Stroganovskou školu užitých umění a Moskevskou akademii malířství, sochařství a architektury. Státní svobodné malířské ateliéry usilovaly o zpřístupnění povědomí o umění dříve znevýhodněným dělníkům a rolníkům, čímž připomínají ambice Proletkultu.<sup>163</sup> Roku 1920 po vydání státního dekretu o sjednocení obou typů uměleckého vzdělání tuto školu nahradil Vchutemas.

Legendární Vchutemas (Vysoké umělecko-technické ateliéry) je nejpopulárnější sovětskou výtvarně-pedagogickou institucí. Zároveň je jeho školní dokumentace téměř nedostupná

---

<sup>160</sup> Jejich požadavky souzněly s většinovým názorem soudobé avantgardy. V Rozkazu armádě umění z roku 1921 se vyjádřil Majakovský: „Zapomeneme básníků létajících v azuru! Mistrů řemesla a ne dlouhovlasých proroků potřebujeme nyní!“

<sup>161</sup> TEIGE, Karel. *Svět stavby a básně: Studie z dvacátých let*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 283-286.

<sup>162</sup> Teige zde roku 1925 přednášel o soudobém českém umění, viz TEIGE, Karel., c. d., s. 282-283.

<sup>163</sup> Na SVOMASU přednášel i Majakovskij, než byl vytižen prací na plakátech Okna ROSTA, viz TAUFER, Jiří, c. d., s. 136.



z důvodů jejího zničení po uzavření školy.<sup>164</sup> Autorem jejího prvního pedagogického programu byl David Šterenberga, rozvrh hodin sestavoval Institut umělecké kultury. Program Vchutemasu je analogický s osnovami Bauhausu: nejprve absolvování Přípravného kurzu se základní gramatikou nového vizuálního jazyka. Obsahoval lekce chemie, fyziky, matematiky, geometrie, teorii barev, brannou výchovu, cizí jazyk a dějiny umění. Poté se studenti specializovali v ateliérech s osmi zaměřenými: Architektura, Malba, Plastika, Zpracování kovu, Zpracování kůže, Keramika, Grafika, Textil. V pedagogickém sboru, který měl kolem stovky členů, působili učitelé zvučných jmen.<sup>165</sup> Rodčenko (v prvních třech letech ve funkci děkana), Tatlin, El Lisickij, Dimitrij Moor. Tatlin s Rodčenkem kladli důraz na studii materiálu a materiál sám, na koexistenci jeho estetiky a funkce.<sup>166</sup> Program racionalizace umění byl zpracován do systému přednášek, z nichž nebyla žádná publikována. Známe jen některé názvy: *Dialektická a analytická metoda umění*, *Analýza koncepce uměleckého objektu*, *Rytmus prostoru*. První ze série přednášek se konala roku 1921: El Lisickij s názvem *Prouny – přestup mezi malířstvím a architekturou*. Na Vchutemasu rozvíjel typografické experimenty, které jsme už poznali v jeho knižním i grafickém designu.<sup>167</sup>

Roku 1927 byla škola přejmenována na Vchutein – Vysoký umělecko-technický institut. Uzavření institutu v roce 1930 znamenalo symbolický mezník sovětského avantgardního umění i pedagogiky. Omezování zahraničních kontaktů pravděpodobně vedlo i k neúčasti na *VI. Mezinárodním kongresu pro kreslení, užité umění a uměleckou výchovu* v Praze roku 1928. Ohlasy na změnu poměrů se ozývaly i z českého tisku a svědčí o dobré informovanosti o dění ve výtvarné pedagogice: „*Hanbou kongresu i výstavy je neúčast sovětského Ruska (Wchutemas)...Exposice sovětských škol byly by jistě cennější než trapné kýchče jakési ukrajinské emigrantské umělecké akademie, jež se na výstavě roztahovaly.*“<sup>168</sup>

---

<sup>164</sup> Dosud nejobsáhlejší monografické studie zpracovali Selim Khan-Magomedov a Lidie Komarova.

<sup>165</sup> ELIA, Marco. VChUTEMAS: design e avanguardia nella Russia dei Soviet. Milano: Lupetti, 2008.

<sup>166</sup> S větší možností uplatnění než v Institutu umělecké kultury.

<sup>167</sup> GRAY, Camilla, c. d., s. 252-253.

<sup>168</sup> Recenze. *ReD: Měsíčník pro moderní kulturu*. 1928-1929, 2, (2): 74.

Důležitou roli v cílech výtvarné pedagogiky plnily také muzejní expozice. Zrod prvních velkých uměleckých sbírek v Rusku a zájem o podporu národního umění přichází v 19. století. Sběratelé umění často pocházeli nejen z řad aristokracie, ale buržoazie. Známi jsou zejména moskevští obchodníci a průmyslníci, z nichž svou sběratelskou vášní vynikl Pavel Treťjakov. Na přelomu 19. a 20. století se zakládá Muzeum krásných umění v Moskvě a vznikají komplexní i specializovaná muzea v dalších městech. V roce 1912 se konal Sjezd pracovníků muzeí, který se snažil dát první metodické pokyny nově zřízeným muzeím.<sup>169</sup>

Vláda porevolučního Ruska soukromé galerie a sbírky zestátnila, zároveň ale chtěla využít jejich výchovný potenciál. Výbor IZO Narkompros inicioval vznik „muzeí výtvarné kultury“, která návštěvníkům umožní nahlížet na produkty kultury v širším sociologickém měřítku se zdůrazněním podílu lidské práce v dějinách civilizace. Do roku 1921 muzeí s podobným záměrem vzniklo 36.<sup>170</sup> Teige během svého pobytu v SSSR v polovině 20. let navštěvoval i muzea a galerie. Vážil si zejména aktuální sbírek současných umělců. Detailně popisuje exponáty ruské moderny v Muzeu malířské kultury v Moskvě včetně Malevičova zásadního obrazu *Černá na bílé*.<sup>171</sup>

Situace se během několika příštích let prudce změnila. V roce 1931 se konala „odstrašující“ výstava avantgardního umění. Na dochované fotografii je k rozpoznání abstraktní kompozice Kandinského a dva Malevičovy obrazy. Jedním z nich je právě slavný Černý čtverec. Panel s obrazy je na fotografii doplněn nápisem „*Buržoazní umění ve slepé uličce formalismu*“.<sup>172</sup>

Sovětská kultura třicátých let oscilovala mezi racionalismem a úctou k tradici. Vysmívaná Stalinova metafora o spisovatelích jako „inženýrech lidských duší“ je až absurdně ve shodě s názory avantgardistů. Estetická odlišnost avantgardy a socialistického realismu je podle Groyse patrná zejména ve vztahu ke klasickému dědictví. Avantgardní záměr likvidace

---

<sup>169</sup> ANDREJEVOVÁ, G. B. *Zlatá mapa Ruska*. Moskva: Skanrus, 2004.

<sup>170</sup> David, Jiří, c. d., 2008, s. 119-120.

<sup>171</sup> TEIGE, Karel., c. d., s. 259.

<sup>172</sup> Treasure of the republic. *The state Tretyakov gallery* [online]. 2015 [cit. 2015-06-14]. Dostupné z: [http://www.tretyakovgallery.ru/ru/museum/history/history\\_galery/history\\_galery1918\\_1941/](http://www.tretyakovgallery.ru/ru/museum/history/history_galery/history_galery1918_1941/)

umění (s výjimkou tradiční ruské kultury) vláda chápala bez nadsázky. Na obranu klasického malířství odpovědní úředníci argumentovali tím, že se jako státní majetek dá prodat, případně může sloužit jako vzor současným tvůrcům.<sup>173</sup> Oceňování klasické kultury nacházíme už v Leninových porevolučních textech.<sup>174</sup>

Ve třicátých letech tento názor převážil k újmě svobodné imaginace nebo inovace tvůrčích postupů. Podle názoru Karla Teiga (a nejen jeho) soudobé sovětské časopisy literární, výtvarné i architektonické nereflektují aktuální tvorbu, ale věnují se převážně historickému materiálu.<sup>175</sup> Progresivní heslo „likvidace umění“ raných dvacátých let Karel Teige obhajuje v textu z roku 1936 *Sovětská kulturní tvorba a otázky kulturního dědictví* takto: „*Antitradicionalismus neznamena absolutní a nihilistickou negaci hodnot kulturního dědictví, nýbrž je projevem touhy rozbořit baštu akademismu...*“<sup>176</sup> Odsouzení akademického klasicismu jako stylu reprezentace sovětské moci se ozývá i ve studii *Vývoj sovětské architektury* z roku 1936.

Ve 30. letech spolu s návratem k tradicím minulosti a oceňování osobností ruských dějin kulminuje idea vlastenectví. Příkladem může být tvorba režiséra Sergeje Ejzenštejna, který po experimentálních filmech *Křižník Potěmkin* (1925) a *Deset dní, které otřásly světem* (1928) založených na syrovém výrazu a střihové montáži, oslavil kontroverzní hrdiny minulosti ve filmech *Alexandr Něvský* (1938) a *Ivan Hrozný* (1944, 1945).

Třicátá léta zároveň přinesla potřebu extrémního politického a kulturního sebevědomí. Politici a „jejich“ umělci se soustředili na monumentální tvorbu. Roku 1935 byl přijat Generální plán přestavby Moskvy, který měl podobně jako Haussmanův plán přestavby Paříže zcela změnit tvář města. Nové bulváry a prostranství splňovala funkční i reprezentační hlediska. Do přestavby byl zahrnut i prostor nového výstaviště, kde se roku

---

<sup>173</sup> GROYS, Boris, c. d., s. 61. Viz rovněž ANDREJEVOVÁ, c. d., s. 11.

<sup>174</sup> Šeda, Václav – Hnízdo, Vlastislav (eds.), c. d., s. 153.

<sup>175</sup> TEIGE, Karel. *Jarmark umění*. Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 99.

<sup>176</sup> TEIGE, Karel, c. d., s. 112.

1939 konala Všesvazová zemědělská výstava. Nejen na tomto výstavišti během 30. let probíhaly politické oslavy způsobem připomínajícím rituální ceremoniály starověku.<sup>177</sup>

Příležitostí pro prezentaci moci v rámci kulturní diplomacie byla Světová výstava v Paříži roku 1937. Téměř 25 metrů vysoký monument autorky Věry Muchiny *Dělník a kolchoznice* z nerezové oceli pro 35 metrový výstavní pavilon symbolizoval ambice sovětské politiky.<sup>178</sup> Malířská tvorba 30. let souvisí se západoevropským i americkým trendem neoklasicismu a realismu. Umělci, kteří neodmítali revoluční náměty a navíc se zabývali odlehčenější tematikou sportu a volného času, reprezentovali sovětské úspěchy v zahraničí. Příkladem je expozice benátského Bienále roku 1932, kde s dalšími třemi autory vystavovali David Šterenberga (bývalý učitel Vchutemasu) a Alexandr Dejneka (bývalý student Vchutemasu).<sup>179</sup>

Kariéra Alexandra Dejneky může být modelovým vzorem úspěšného sovětského malíře. Kolekci jeho obrazů včetně díla *Fotbalista* - součásti benátské expozice 1932 - soustřeďuje Kurská státní obrazárna.<sup>180</sup> Chronologicky seřazené ukázky představují etapy Dejnekova stylu, který zkratkovitě odráží i vývoj meziválečného umění SSSR. Po experimentu s kubismem (**obr. 28**) puristicky a konstruktivisticky zjednodušil výtvarnou formu (**obr. 29, obr. 30**). Na přelomu 20. a 30. let přešel k neoklasicistním tendencím s výraznou stavebností a smyslovostí figur. (**obr. 31**) Od 2. poloviny 30. let důrazem na řemeslnou dokonalost jeho malby dosavadní osobitost ztrácí. Z kapitoly vyplývá, že ve 20. letech avantgardní tvůrci usilovali o pozici v mocenském poli prostřednictvím míst v prestižních a nově zakládaných školách. Ve 30. letech se umělci prosazovali podřízením se diktátu socialistického realismu. Pozici v uměleckém poli a z ní plynoucí symbolickou moc však tvůrci meziválečného SSSR získávali spíše obsazováním společenských funkcí, zejména učitelských míst, často na úkor vlastního uměleckého vyjádření.

---

<sup>177</sup> BOWN, Matthew Cullerne, c. d., s. 43-48

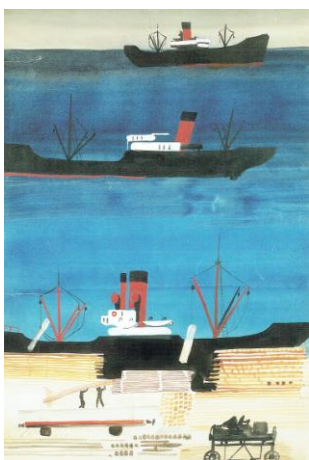
<sup>178</sup> Sousoší se poté stalo charakteristickým znakem moskevského výstaviště a logem Mosfilmu viz PROKHOROV, Gleb. *Art under Socialist Realism: Soviet painting, 1930-1950*. 1995, s. 22.

<sup>179</sup> Oba byli mezi lety 1925 – 1932 členy skupiny *Spolek malířů závěsných obrazů*.

<sup>180</sup> ANDREJEVOVÁ, G. B., c. d., s. 195-197.



**Obr. 28 Dejneka, portrét K.Vjalova, 1923**



**Obr. 29 Dejneka, Přístav s loděmi, 1929**



**Obr. 30 Přestavba Moskvy, plakát 1931**



Obr. 31 Dejneka, Fotbalista, 1932

### 3.4 Ambice italského futurismu

20. únor 1909 je tradičně považován za datum nástupu historicky první evropské avantgardy. Jak upozorňuje Jiří Pelán, toto tvrzení je pravdivé jen částečně. Den je totiž jen datem vydání manifestu, za nímž dosud žádné hnutí nestálo. Futuristickou estetiku formulují teprve tzv. technické manifesty, vycházející až po několika letech. Tyto programové texty Filippa Tommasa Marinettiho můžeme spíše považovat za specifický literární žánr, posléze osvojený jako komunikační prostředek dalšími avantgardisty.<sup>181</sup> Vznik futurismu byl podle Christy Baumgarth úzce spjat s politickou situací v Itálii na počátku 20. století. Způsobil to jednak proces demokratizace veřejného života, spojený mj. s tím, že v roce 1904 papež Pius X. udělil katolíkům svolení účastnit se voleb, jednak konec výrazných úspěchů italské zahraniční politiky od 60. let 19. století, neboť po roce 1900: „dosažené výsledky v zahraniční politice neodpovídaly očekáváním, což přispělo k vzniku mínění, že Itálie spočinula na vavřínech *Risorgimenta*.”<sup>182</sup> Vůči těmto jevům se formovala intelektuální opozice, z jejíhož podhoubí potom vyrostl futurismus. Vznik futurismu tak souvisí mnohem více s rozvojem vědy, techniky a průmyslu než s touhou po tvorbě nového umění. Jedním z impulsů, vedoucích ke vzniku

---

<sup>181</sup> PELÁN, Jiří. *Kapitoly z francouzské a italské literatury*. Editor Jan Šulc. Praha: Torst, 2000, s. 287-288.

<sup>182</sup> BAUMGARTH, Christa. *Futuryzm*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978, s. 6.

futuristického hnutí, mohla být Světová výstava v Miláně, konaná od dubna do října v Miláně roku 1906 s přibližně osmi a půl miliony návštěvníků.<sup>183</sup>

Ústředním tématem Světové výstavy byla Doprava, tedy problematika, která byla i v centru pozornosti futuristů. Vlaky, automobily a letadla však pro soudobou Itálii měly význam spíše hospodářský a politický. Hledaly se cesty rychlého propojení Itálie a střední Evropy, zejména cesty alpskými průsmyky. Roku 1906 byl otevřen tunel přes průsmyk Sempione spojující švýcarské a italské Alpy s ohromným dopadem na zjednodušení evropské komunikace. Milán a Paříž nyní spojoval přímý vlak. Futuristé však byli první, kteří stroj zhodnotili esteticky. Pozemní dopravu však měla brzy prakticky i umělecky převážit doprava letecká.

K futurismu patřilo vymezování se nejen proti všemu tradičnímu a klasickému, tedy tomu, co revoluční rétorika nazývá „smetiště dějin“, ale také vůči francouzskému kubismu. Podle Jiřího Pelána je právě dialog s kubismem nejdůležitějším katalyzátorem první fáze futuristické evoluce. Programová polemika s kubismem se nachází v katalogu pařížské výstavy futuristů z roku 1912. V jeho textu se také objevuje klíčové slovo evropského moderního umění: simultaneita.<sup>184</sup> Futuristé chtěli ovšem oslovit masové publikum a využili každé příležitosti ke svému zviditelnění. Přes vzájemné popírání závislosti na kubismu byly ve futuristické teorii i praxi důležité období. Boccioniho *Technický manifest futuristického sochařství* směřuje k dekompozici a průniku objektů. Jeho tvrzení, že sochař může užít libovolný materiál, odráží známý výrok Guillaume Apollinairea: „*Malovat lze s čím libo, dýmkami, známkami, pohlednicemi, kartami, kandelábry (atd.)*“.<sup>185</sup> Užití různých materiálů bylo zřejmě nejrychleji převzato italským umělcem, dlouhodobě pobývajícím v Paříži, Ginem Severinim.

---

<sup>183</sup> HALADA, Jaroslav a Milan HLAVÁČKA. *Světové výstavy: od Londýna 1851 po Hannover 2000*. Praha: Libri, 2000, s. 267.

<sup>184</sup> PELÁN, Jiří, c. d., s. 302-305.

<sup>185</sup> PERLOFF, Marjorie. *The futurist moment: avant-garde, avant guerre, and the language of rupture*. Chicago: University of Chicago Press, 2003, s. 53.



Futuristé prohlásili koláž za propagandu umění bombardující smysly, což v *Manifestu Intervencionismu* skvěle předvedl Carlo Carrà. Futuristické začátky se s malou nadsázkou dají prohlásit za reklamní kampaň. Podle zjištění Zuzany Šebelové byly do roku 1912 rozdány cca dva miliony propagačních tiskovin. Komerční podtext futuristického hnutí i rivalitu mezi francouzskými a italskými umělci komentuje Apollinaire v knize *Nové umění*: „...futurističtí umělci, podporovaní hezky plnou kasou futuristického hnutí v Miláně, dělají různé obchody, zatímco většina mladých kubistů, jejichž tvorba je nejcennějším a nejvážnějším projevem dnešního umění, žijí v chudobě“. <sup>186</sup>

Přes formální podobnost analytického kubismu a fázové futuristické malby futuristé přinesli modernímu umění řadu vlastních prvků. Zcela originální byl koncept futuristické poezie. Básník Marinetti, tvůrce *Osvobozených slov*, vyrůstal pod vlivem literátů symbolismu. První moderní evropský literární kontext přinesl až časopis *La Voce* založený roku 1908, pár měsíců před prvním Manifestem futurismu. Impuls pro Marinettiho mohlo být pojednání Gustava Kahna o vývoji volného verše jako rozpadu klasicistního systému jednoty rytmu a významu. <sup>187</sup>

Vlastní představu nového básnictví Marinetti zveřejňuje v *Technickém manifestu futuristické literatury* z roku 1912. *Osvobozená slova*, koncept oscilující mezi obrazem, zvukem a textem, měl velmi blízko ke grafickému designu a strategii reklamy. Zřejmě o něm můžeme uvažovat jako o jedné z cest k hledání nového univerzálního jazyka 20. století. Marinetti rovněž inicioval revoluci v typografii. Sázecí stroj sám o sobě futuristům ztělesňoval technologii, rychlost a hlučnost, podmíněnou i modernizací sazby probíhající od konce 19. století. Sazbu podstatně usnadnil vynález nejprve řádkového a poté písmenového sázecího stroje *Monotype* v roce 1889. Samostatně odlité litery byly

---

<sup>186</sup> ŠEBELOVÁ, Zuzana. *Italský literární futurismus mezi avantgardou a tradicí*. Brno: Masarykova universita 2009, s. 72.

<sup>187</sup> JANSKÁ, Lenka. *Mezi obrazem a textem: text a grafém v evropském a českém malířství: 1910-1930*. Praha: Mladá fronta, 2007, s. 91.



mechanicky řazeny do řádků a řádky do sloupců. Výhodou tohoto systému byla snadná korektura, kdy stačilo vyměnit jednu literu místo celého řádku.<sup>188</sup>

Roku 1913 Marinetti vydává další manifest *Zrušení syntaxe. Bezdrátová imaginace. Osvobozená slova*, v němž rozšířil teoretickou základnu tvorby o výklad nového významu pojmu vlastenectví. Chápe ho jako: „nové pojetí války, z níž se stává „nezbytná prověrka síly národa“; vášně pro obchod a finance; nové mechanické citění definované jako „splnutí instinktu s výkonem motoru a s podmaněnými silami“; ...potřeba komunikovat s celým světem a dozvídat se aktuální informace;...“<sup>189</sup> *Osvobozená slova* pak byla pravidelně otiskována v časopise florentských futuristů *Lacerba*, existujícího mezi lety 1913-1915, v němž publikovali mj. Boccioni, Carrà a Soffici.

Originální přínos futurismu spočíval v novátorské typografii a ortografii *Osvobozených slov*. Marinettiho teorie futuristické poezie je i základem pro teorii komerčního plakátu, kde jde také o minimum klíčových slov graficky uplatněných k efektu simultánního chápání slov a obrazů.<sup>190</sup>

### 3.5 Italské umění ve stínu fašismu

Risorgimento, myšlenka zrození nové jednotné Itálie s důrazem na její tradice, se v období fašismu ocitla znovu na výsluní. Fašismus měl být vnímán jako opakování risorgimenta na „vyšším a daleko širším stupni“.<sup>191</sup> Fašistické hnutí se od svých počátků po první světové válce zajímalo o projevy nacionalismu v kultuře. S Mussoliniho vzrůstající mocí do diktátorského převzetí moci roku 1925 umělci získali (jako v každém totalitním státě) roli prostředníka fašistické ideologie. Začátek fašistické vlády tak vytvořil iluzorní existenci svobodného uměleckého projevu. Již v předcházejících letech Marinetti užíval pojmu

---

<sup>188</sup> STAŇKOVÁ, Libuše, Lenka JANSKÁ a Jiří CÍSLER. *Dějiny knižní kultury a grafického designu*. Praha: Nakladatelství grafické školy, 2012, 10-11.

<sup>189</sup> Marinetti tvořil *Osvobozená slova* zhruba do roku 1919, pak se vrátil k plynulejším textům viz ŠEBELOVÁ, Zuzana, c. d., s. 118.

<sup>190</sup> Typy futuristického plakátu popsal jako *vizuální metonymii, dvojobraz, ideogram a rébus* David SCOTT, *The poetics of the rebus*, *Word & Image*, 1997, (3): 270 – 278.

<sup>191</sup> NOLTE, Ernst. *Fašismus ve své epoše*. Praha: Argo, 1999, s. 328.

„První futuristé“, jímž označoval zakladatele hnutí a ty umělce, kteří ve výrazu upřednostňovali dynamiku. Jako druhý futurismus se tak obvykle chápe období přibližně od roku 1916 ohraničené objevem abstrakce v díle Giacoma Bally. Ve skutečnosti významný zlom opravňující výraz „druhý futurismus“ představovala konfrontace s aktuální politickou situací.

Jakou proměnou procházela ideologie futurismu v nové politické situaci? Marinetti manifestoval své politické odhodlání, když roku 1918 publikoval Manifest futuristické politické strany, kde předkládá požadavek permanentní revoluce avantgardy jako politické instituce.<sup>192</sup> V roce 1919 se účastnil založení politického hnutí Fasci di Combattimento s programem Mussoliniho na cestě od socialismu k fašismu. I pro italské umělce byla podnětná ozvěna ruské revoluce. Naproti tomu měla italská socialistická levice proti avantgardě nedůvěru a prosazovala realismus nebo návrat k „čistým zdrojům lidového umění“. <sup>193</sup> Levicový intelektuál Gramsci v rámci své analýzy kulturní hegemonie pochvalně zmínil Marinettiho zásadní roli uvnitř buržoazní kultury.<sup>194</sup>

Mezi předválečnými umělci byli nejvýznamnějšími příznivci rodícího se fašistického hnutí futuristé. Mussolini využil Marinettiho rétoriku jako prvku modernizujícího fašistickou propagandu. Skupina futuristů se však během 1. světové války rozpadla. Hnutí opustili dřívější hlavní představitelé futurismu Carrà, Severini i sympatizující přívrženci jako Soffici a Sironi. Tito umělci navzdory své předválečné zkušenosti z Paříže, kde participovali na nejnovějších objevech umění, vzhledem k italské atmosféře počátku 20. let spontánně navázali na slavné epochy umění své vlasti. Přes přitažlivost picassovského neoklasicismu čerpali legitimitu pro formální obrat k minulosti především z renesančního umění.<sup>195</sup>

---

<sup>192</sup> LISTA, Giovanni. *Futurism*. Paris: Terrail, 2001, s. 128.

<sup>193</sup> Tento názor má analogii s počátky ruské i české avantgardy.

<sup>194</sup> ŠEBELOVÁ, Zuzana, c. d., s. 15.

<sup>195</sup> NEGRI, Antonello, Silvia BIGNAMI, Paolo RUSCONI a Giorgio ZANCHETTI. *The Thirties: the arts in Italy beyond fascism*. Firenze, 2012.

### 3.5.1 Nové klasicismy

Modernistický klasicismus jako nová kolektivní estetika inspirovaná zejména ranou renesancí je spojený s názvy *Valori Plastici* a *Novecento*. Členové těchto skupin se zaměřili na interpretaci klasických tradic volbou autonomní formy i barvy, která souvisela i s předválečnými experimenty mířícími k abstrakci. *Valori Plastici* byl kulturní časopis, který vycházel mezi lety 1918–1922, založený umělcem a kritikem Mario Brogliem. Název časopisu „Plastické hodnoty“ odkazoval na přesně vykreslené objemy a hmotnost, které vytvářely dojem monumentality. Ve *Valori Plastici* publikovali Giorgio de Chirico a bývalí futuristé, Carlo Carrà a Ardengo Soffici. Dva posledně uvedení malíři už za svého předválečného pobytu v Paříži restrukturalizovali klasické figury do modernistického jazyka.<sup>196</sup>

Členové skupiny, která se kolem časopisu *Valori Plastici* vytvořila, aktivně navazovali vztahy se soudobými francouzskými umělci kriticky reagujícími na kubismus a expresionismus.<sup>197</sup> Podobné malé kulturní časopisy (ve Francii *L'Esprit Nouveau*) vytvářely platformu pro výměnu myšlenek, obrazů a výstav. Broglio motivován i obchodními zájmy odjel v roce 1921 s díly Carrà, De Chirica, Morandiho a dalších na výstavu po německých městech, kde jejich práce vystavoval pod názvem „Mladá Itálie“. Jeho záměrem bylo umělce *Valori Plastici* včlenit mimo tradiční fixaci na Paříž také na mapu střední Evropy.<sup>198</sup>

Díla členů *Valori Plastici* tvoří spektrum různých interpretací termínu „klasický“. Bezprostřední vliv *Valori Plastici* ale spočíval v propagaci děl metafyzické malby, jejímž důležitým představitelem se po De Chiricovi stal Carlo Carrà. Absolvent oboru nástěnná malba Uměleckoprůmyslové školy v Miláně (Scuola superiore d'Arte applicata all'Industria del Castello Sforzesco) ve svém vzdělání pokračoval na Akademii Brera (l'Accademia di

---

<sup>196</sup> BRAUN, Emily Frances. The Modernity of Tradition: The Fine Arts in Fascist Italy 1919-1929. In: KOSSOWSKA, Irena. *Reinterpreting the past: traditionalist artistic trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s*. Warsaw: Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, 2010, s. 37.

<sup>197</sup> Svě články tu uveřejňoval Theo van Doesburg nebo André Breton.

<sup>198</sup> BRAUN, Emily Frances, c. d., s. 38.

Belle Arti di Brera), kde od roku 1940 sám vyučoval.<sup>199</sup> Ještě během svého studia se seznamuje s Marinettim a přidává k futurismu. Roku 1915 svou reakci proti futurismu započal příspěvky o tzv. italských primitivech, umělců Giotto a Ucella, do časopisu *Voce*. V jejich díle ocenil symboličnost i plastické zpracování postav a vlastním způsobem na ně navázal. Prostřednictvím *Valori Plastici* se magičnost prostředí i objektů - jako příklad můžeme uvést právě Carru - stala ne běžným, ale zato panevropským stylem části umělecké komunity zejména kolem roku 1920.<sup>200</sup> (obr. 32)



**Obr. 32 Carrà, Metafyzická múza, 1917**

V posledním čísle časopisu *Valori Plastici* se objevilo jméno Margherita Sarfatti, v mnohém rozhodující pro další vývoj na italské umělecké scéně. Sarfatti již před 1. světovou válkou patřila k známým jménům italské žurnalistiky. Od roku 1909 měla vlastní výtvarnou rubriku v deníku *Avanti!*, kde se také roku 1912 seznámila s Benitem Mussolinim. Budoucí uměleckou kritičku a sběratelku umění Mussolini v roce 1922 jmenoval šéfredaktorkou společenského měsíčníku *Gerarchia* (Hierarchie).<sup>201</sup> Mezinárodní proslulosti dosáhla Mussoliniho oslavnou biografií *Život Benita Mussoliniho*, vydanou nejprve anglicky roku 1925 a o rok později i italsky pod názvem (na žádost vydavatele)

---

<sup>199</sup> BANDERA VIANI, Maria (ed.). *Carrà*. Milano: 24 ORE Cultura, 2012.

<sup>200</sup> Třeba na zátiších Le Corbusiera nebo portrétech, které vytvořil Christian Schäd. Existuje termínová nejednoznačnost. Braun u Carla Carrà pracuje s pojmem „magický realismus“, autoři v poznámce bývají řazeni k purismu nebo nové věcnosti. Viz BRAUN, Emily Frances, c. d., s. 41.

<sup>201</sup> HELAN, Pavel. Duce a kacíř: literární mládí Benita Mussoliniho a jeho kniha Jan Hus, muž pravdy. Brno: L. Marek, 2006, s. 70 – 87.

*Dux*. Zvolený titul odkazuje na slavné vzory římských panovníků. Sarfatti kromě státnických kvalit zároveň prezentuje Mussoliniho mnohočetné schopnosti.<sup>202</sup>

S jejím jménem je neodmyslitelně spojeno založení hnutí *Novecento*, jehož původní členy tvořili Achille Funi, Mario Sironi, Ubaldo Oppi, Leonardo Dudreville, Anselmo Bucci, Gian Emilio Malerba a Pietro Marussig. *Novecento* byl podle Margherity Sarfatti originální pokus obnovit figurativní umění na základě „nových aspektů tradice“. První výstavu *Novecenta* zahájil Mussolini v Miláně v březnu 1923 obhajobou autonomního postavení výtvarného umění a ekonomické podpory umělců: „*Umění patří do působnosti jednotlivce. Stát má jen jednu povinnost: ne narušovat umění, ale zajistit humánní podmínky pro umělce a podpořit je z hlediska tvůrčího a národního.*“<sup>203</sup>

Margherita Sarfatti pochopila, že k vytvoření národního umění potřebuje vytvořit kolektivní identitu a zahrnout extrémní čistě abstrakce i akademismu.<sup>204</sup> Obrazy mnoha umělců *Novecenta*, zejména alegorické portréty a městské krajiny ve stylu magického realismu, které vytvořil malíř Mario Sironi, tyto podmínky splňovaly. Sironi se po roce 1910 přidal k futuristickému hnutí, ale tíhnul spíše k expresionistickému vyjadřování. To ozvlášťovalo i jeho městské krajiny dvacátých let. Ve 30. letech jeho pevně až sochařsky vystavěné figury našly uplatnění na mnoha nástěnných malbách veřejných budov.<sup>205</sup> **(obr. 33, obr. 34)**

---

<sup>202</sup> Sarfatti Duceho představuje mj. jako manuálního dělníka, krotitele divoké zvěře, řidiče automobilů, člunů a letadel. Viz MILZA, Pierre. *Mussolini*. Praha: Volvox Globator, 2013, s. 258-260.

<sup>203</sup> Projev stejně jako většinu dalších vystoupení v oblasti kultury Mussolinimu napsala Sarfatti. BRAUN, Emily Frances, c. d., s. 42.

<sup>204</sup> Tyto myšlenky se objevují i v politické rétorice Mussoliniho: být zároveň inovativní i respektující tradice.

<sup>205</sup> NEGRI, Antonello, Silvia BIGNAMI, Paolo RUSCONI a Giorgio ZANCHETTI, c. d., s. 123.



**Obr. 33 Sironi, Žlutý vůz, 1918**



**Obr. 34 Mario Sironi, Rodina, 1932**

Sarfatti uspořádala *Novecentu* výstavu na benátském Biennale v roce 1924 a efektivně propagovala italské moderní umění po celém světě. Proto se jí také podařilo pod hlavičkou *Novecenta* shromáždit vysoký počet výtvarníků. Jako umělecká kritička iniciovala vytváření mezinárodních kulturních vztahů pod záštitou Biennale a Ministerstva lidové kultury. Pod jejím vlivem italská vláda zdokonalila systém výstav na místní, národní a mezinárodní úrovni.<sup>206</sup>

Umělci blízcí okruhu *Novecenta* těžili z pestrosti přístupů k pojetí tradice a moderny. Například Ardengo Soffici je autorem ponuré monumentální malby *Procesi* z roku 1933, připomínající formou i zvolenou technikou fresky italského *trecenta*. Soffici byl přitom před 1. světovou válkou jedním z aktivních účastníků života pařížské avantgardy, soupeřníkem futuristů a mimo jiné vystavoval v rámci IV. výstavy *Skupiny výtvarných umělců* v květnu 1913 i v Obecním domě v Praze. Jeho tradicionalistické *Procesi*, vzniklé

---

<sup>206</sup> V roce 1930 poslala výstavu moderního italského umění *Novecenta* do Francie, Švýcarska, Německa a Buenos Aires viz BRAUN, Emily Frances, c. d., s. 43.

o dvacet let později, názorně ukazuje hloubku dilemat, která museli italští umělci ve 30. letech řešit. (**obr. 35**)



**Obr. 35 Soffici, Procesí, 1933**

Příkladem jednoznačné propagandy fašismu je obraz Luciana Ricchettiho *Matka a dítě*, jeden z exponátů výstavy *Anni Trenta - Arti in Italia oltre il fascismo*, tedy *Třicátá léta – Umění v Itálii za fašismu*, která se konala ve florentském Palazzo Strozzi v roce 2012. Zmíněný obraz má metr na šířku a bezmála dva metry na výšku. Vidíme na něm venkovsky oděnou bosou ženu s šátkem na hlavě, sedící na židli s malým chlapcem v náručí. Celek působí jako žánrový výjev, jakých bychom v evropském sociálně orientovaném malířství 20. a 30. let minulého století našli tucty. Jediné, co diváka mate, je u levého kraje plátna ruka muže, zachycená až po rameno a opřená loktem o polici v pozadí.

Ve skutečnosti jde navzdory rozměrům plátna jen o fragment díla mnohem většího a ve své době proslulého: Ricchettiho *Poslechu* z roku 1939. Obraz tehdy vyhrál cenu města Cremony; jeho tématem byla italská rodina, naslouchající z rozhlasu Duceho projevu. V letech 1939 - 1942 vyšlo několik edic barevných reprodukcí tohoto díla, které jejich prostřednictvím mohly zdobit úřady a školy fašistické Itálie jako vzorná ukázka soudobého umění. V roce 1945 byl sice obraz z velké části zničen, ale jeho ústřední skupinka, pečlivě zbavená všech souvislostí, zůstala zachována. (**obr. 36, obr. 37**)





**Obr. 36 Ricchetti, Matka a dítě (fragment z Poslechu), 1939**



**Obr. 37 Ricchetti, Poslech , 1939, čb. reprodukce zničeného obrazu**

Jaká byla skutečná dobová kritická reflexe Ricchettiho obrazu *Poslech*? Už 19. června 1939 toto propagandistické dílo považoval za nutné v *Corriere della Sera* obhajovat fašistický novinář a kritik Ugo Ojjetti, který nejprve vychválil malířské kvality Ricchettiho díla. Potom si položil řečnickou otázku a hned si na ni také odpověděl: „*Pravé umění? Pro mne ano.*“ Postupně přirovnal Ricchettiho dílo k Giottovi, Masacciovi, Raffaellovi, Tizianovi, Tintorettovi, Veronesovi a Tiepolovi a poznamenal, že ti všichni malovali scény ze soudobého života, objednané jejich zákazníky.<sup>207</sup> Ojjetti jako advokát hledal všechno, co se ve prospěch Ricchettiho díla dalo použít, ale už sám fakt, že ho považoval za nutné hájit

---

<sup>207</sup> JANSKÁ, Lenka. Italské umění ve stínu fašismu. *Dějiny a současnost*, 2013, **XXXV** (6): 34-36.



formou nadsazených historických paralel, svědčí o tom, že propagandistický aspekt obrazu byl i jemu samotnému zřejmý. V té době už byla hlavní strůjkyně úspěchu *Novecenta* Margherita Sarfatti na cestě do emigrace kvůli svému židovskému původu a veřejný život v Itálii podléhal stále přísnějšímu dohledu. Navzdory tomu italská umělecká kritika stále poměřovala soudobá díla jiným metrem, než tomu bylo v ostatních totalitních státech.

### 3.6 Podoby futurismu v meziválečném období

Marinetti chtěl futuristické hnutí po první světové válce aktualizovat. V roce 1919 v Miláně organizoval první z monumentálních výstavních projektů pod názvem *Grande Esposizione Nazionale Futurista* s více než 460 exponáty včetně děl mladých přívrženců futurismu z jeho druhé vlny. Výstava ukázala inspiraci novými trendy, i když Marinetti hnutí aktivizoval také vlastními výzkumy. Jako příklad uveďme *taktilismus* jako experiment s materiálem, který přináší nový způsob vnímání uměleckého díla: výhradní porozumění se uskutečňovalo hmatem.<sup>208</sup>

Poválečná industrializace země, podobně jako v případě transformace Ruska, ztrátlivnila „mechanické umění“. Roku 1922 vychází Manifest futuristického mechanického umění. Stroj jako metafora životní energie v něm nahradil stroj ve smyslu produkce. V této souvislosti je zajímavá Mussoliniho úvaha z jeho „sebraných spisů“ *Opera Omnia*. V 6. díle Mussolini - zatím jako socialista - popisuje společnost „v níž bude život otevřenější a frenetičtější, ovládaný rytmem strojů“.<sup>209</sup> Rozšiřování mechanického umění v Itálii 20. let souviselo i s navazováním kontaktů s jinými trendy evropské avantgardy.<sup>210</sup>

Ve skutečnosti futurismus vstupoval do nové historické fáze. Po roce 1925, v období konsolidace fašistické moci, někteří futuristé zvolili exil nebo se odmlčeli. Marinetti oznámil politickou neutralitu svého hnutí, přesto se účastnil hlavních kulturních akcí

---

<sup>208</sup> LISTA, Giovanni. *Futurism*. Paris: Terrail, 2001, s. 130.

<sup>209</sup> NOLTE, Ernst, c. d., s. 224.

<sup>210</sup> Enrico Prampolini byl například ve spojení s hnutím De Stijl a Bauhaus. Dobře známý byl ale i českému publiku jako scénograf hry *Ohnivý buben* inscenované v Národním divadle roku 1922.

fašistické Itálie. Na druhou stranu usiloval vymýtit zdání, že skupina odolává fašistickým normám. Jeho ambice učinit z futurismu oficiální italské umění však byly iluzorní.<sup>211</sup>

Jiný přístup a vývoj představovala tvorba mladých „irrealistů,“ postrádajících předválečnou avantgardní zkušenost. Vedle nejrůznějších formálních snah navázat na futurismus, jehož název byl široce využíván nad rámec toho, co si pod tímto pojmem obvykle představujeme, to byla i abstraktní malba. Opačný pól k pokusu o nové zhodnocení tradice tvořila i v Itálii fascinace moderním životním stylem, ovlivňovaným filmem, jazzem a rozšířením fotografiemi ilustrovaných společenských a módních časopisů. Další odlišnou polohu italského umění poloviny 30. let – a důležité je, že také prezentovanou jako oficiální umění – představovalo abstraktní malířství. Respektovaným abstraktním tvůrcem byl Mario Radice. Precizní geometrickou kompozici dynamizoval plastickým vrstvením barevných rytů. Na příkladě jeho tvorby můžeme doložit neobvyklý případ propagandistické tvorby v abstraktním stylu. Radice totiž proslul jako autor freskové výzdoby racionalistické architektury Casa del Fascio v severoitalském městě Como.<sup>212</sup> (**obr. 38**)



**Obr. 38** Radice, nástěnná malba s koláží Mussoliniho, Casa del fascio, Como, 30.léta

### 3.6.1 Mýtus letectví a Aeropittura

Italové sice nepatřili k průkopníkům letectví, ale náleží jim prvenství při využití letadel v boji: nasadili je roku 1911 v Libyi při bombardování tureckých pozic u Tripolisu. Ideologie italského letectva však kulminovala mezi oběma světovými válkami a odrazila se zřetelně i

---

<sup>211</sup> LISTA, Giovanni., c. d., s. 132.

<sup>212</sup> MARZARI, Giovanni (ed.). *Mario Radice: architettura, numero, colore*. Milano: Electa, 2014.

v kulturní sféře. Specifický žánr *Aeropittura* se v italské společnosti opíral o pevné historické základy. Italské letectvo bylo založeno v lednu 1915 jako součást pozemní armády, Corpo Aeronautico Militare. V jeho řadách bojoval mimo jiné i básník Gabriele D'Annunzio, velitel slavného letákového náletu na Vídeň 9. srpna 1918.<sup>213</sup> Válka vedla ke smíření některých dříve osobně zneprátelených osobností italské kultury: D'Annunzio nesnášel F. T. Marinettiho,<sup>214</sup> ale když byl Marinetti raněn, přišel jej navštívit do nemocnice a přinesl mu kytici rudých karafiátů.<sup>215</sup>

U zrodu tradice italského letectva stál plukovník Giulio Douhet, který v roce 1915 požadoval vybudování bombardovacího letectva složeného z pěti stovek bombardérů. Douhet byl jako kritik špatného stavu vojenského letectva v roce 1916 za veřejné hanobení svých nadřízených odsouzen k ročnímu vězení. Historie mu však dala nezvykle rychle za pravdu.<sup>216</sup> Koncem října 1917 došlo k bitvě u Caporetta, kdy rakousko-uherská vojska za jediný den prolomila tři linie italského opevnění, považované za nedobytné.<sup>217</sup> Zkáze italské armády tehdy zabránilo především letectvo, používající třímotorové těžké bombardéry a námořní letadla povolána na pomoc nad pevninu. Douhet byl z vězení znovu povolán do činné služby a v roce 1921 vydal knihu *Il dominio dell'aria*, která se stala vodítkem pro budování letectev všech vyspělých států v meziválečném období. Italské letectvo proměnilo na samostatnou složku italské armády Regia Aeronautica Italiana.

---

<sup>213</sup> Letáky akcentovaly skutečnost, že italské letectvo může efektivně zasáhnout Vídeň, ale Italové nevedou válku proti ženám, dětem a starcům viz NĚMEČEK, Václav. *Vojenská letadla 1; Vojenská letadla první světové války*. Praha: Naše vojsko, 1977, s. 143.

<sup>214</sup> V roce 1911 jej dokonce v tisku nazval „*il cretino fosforescente*“, viz JANSKÁ, Lenka, c. d., s. 91.

<sup>215</sup> DE MICHELI, Mario. *Umělecké avantgardy dvacátého století*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964, s. 207.

<sup>216</sup> NĚMEČEK, Václav, c. d., s. 13-14.

<sup>217</sup> PROCACCI, Giuliano. *Dějiny Itálie*. Praha: Lidové noviny, 1997, s. 325-326.

Douhetovo místo ve vedení italského letectva převzal roku 1929 Italo Balbo jako ministr letectví v italské vládě.<sup>218</sup>

Letectví ideálně propojilo pokrokovost spojenou s prezentací vojenské síly. Vznik *aeropittura* úzce souvisel s vytvářením mýtu italského letectva v čase, kdy fašistický režim podnikal rozsáhlou industriální restrukturalizaci s primární rolí leteckého průmyslu. Obnovený zájem futuristů o zobrazení létání byl jistě odůvodněn i těmito okolnostmi. Uskutečněný Ikarův sen ovlivnil Marinettiho už v roce 1909 tak, že věnoval svou hru *Elektrické panenky* prvnímu letci Wilburu Wrightovi. Letadlo Marinettimu učarovalo jako „skutečný symbol futurismu, vyjadřující totální rozchod s minulostí“.<sup>219</sup> Ve skutečnosti byla perspektiva „vzdušnou čarou“ specifickou tradicí celé italské vizuální kultury. Od panoramat měst pozorovaných z výšky v římském umění přes vzdušnou perspektivu renesance, pozdější žánr veduty až k „leteckým“ pohledům Nadarových fotografií a plakátům „aviatických show“.<sup>220</sup>

„Ohromující okřídlený stroj“ Marinettimu ztělesnil ideál dynamismu, který poprvé rozvinul roku 1910 v novele *Mafarka il futuriste* (Futurista Mafarka), v němž aktualizoval i prométheovský mýtus. Krvelačný král Mafarka chce přivést na svět mechanické monstrum - okřídlený stroj - sestavený z lidských, ptačích a mechanických částí a polibkem mu vdechne život.<sup>221</sup> Marinetti experimentuje s vyjádřením smyslové a psychické zkušenosti letu i z formálního hlediska. Ve sbírce *Zang Tumb Tumb* z roku 1914 publikoval typografické kompozice, které představují simultánní emoce a smyslové zkušenosti pilota. V raném období futurismu estetika rychlosti odkazovala pouze na dynamické elementy – pohyb automobilů nebo vlaků - jinak statického města. Literárním aktivitám spojeným

---

<sup>218</sup> Balbo v letech 1931 a 1933 velel manifestačním skupinovým přeletům nejprve dvanácti a podruhé dokonce dvaceti čtyř italských dvoutrupých dvoumotorových hydroplánů Savoia-Marchetti S. 55 do Rio de Janeiro a do Chicaga. Viz NĚMEČEK, Václav, c. d., s. 74-76.

<sup>219</sup> Podle Marinettiho reportáže mu inspiraci k jeho básnickým inovacím sdělila točící se vrtule motoru. Viz POGGI, Christine. *In defiance of painting: cubism, futurism, and the invention of collage*. New Haven: Yale University Press, 1992.

<sup>220</sup> LISTA, Giovanni., c. d., s. 166.

<sup>221</sup> ŠEBELOVÁ, Zuzana, c. d., s. 11.

s létáním se Marinetti zabýval i v meziválečném období (*Manifesto of aeropoesie* 1931). Jak ale poznamenává Pelán „nejpozoruhodnější texty poválečného období pouze rozvíjely nápady vyslovené už před válkou“.<sup>222</sup>

Převod letecké zkušenosti v malbě se uskutečnil až po roce 1914, kdy umělci získali s létáním vlastní zkušenost.<sup>223</sup> V malbách toužili vyjádřit letecké vnímání otevřeného prostoru s neustále se proměňující perspektivou. První, kdo začal malovat obrazy označované jako futuristická *aeropittura*, byl původně profesionální pilot a letecký fotograf Fédèle Azari. V obraze *Perspektiva letu* z roku 1926 nám dává možnost proniknout k nové syntéze vidění celku.<sup>224</sup> Malba kombinovala vizuální a konceptuální stránku: směr denního světla a soumraku, části architektury městské a venkovské krajiny. (obr. 39)



**Obr. 39 Azari, Perspektiva letu, 1926**

Principy aeropittury se zdůrazněním návaznosti na futurismus kodifikoval až manifest vydaný roku 1929 (Manifesto dell'Aeropittura futurista). Je pravděpodobné, že manifest posílil vzájemnou toleranci futuristického hnutí a fašistického režimu. Manifest dělí aeropittura na několik směrů. Prvním je pohled z výšky, kdy se země mění na abstraktní hru vířivých tvarů. Jiný přístup volí Tullio Crali. Na jeho obraze *Let střemhlav nad městem* vidíme pilota v letadle prudce klesajícího takovou rychlostí, že zřetelně poznáváme

---

<sup>222</sup> PELÁN, Jiří, c. d., s. 310-311.

<sup>223</sup> LISTA, Giovanni., c. d., s. 166.

<sup>224</sup> DE ROSA, Stefano. Aeropittura: 1930-1944 : settanta opere da collezioni private. Firenze: Maschietto, 1996, s.11.

fragmenty města. V aeropitture objevujeme krajinu jako imaginativní vizi i prostřednictvím perspektivního triku - strmého pohledu z výšky i z hloubky.<sup>225</sup> (**obr. 40, obr. 41**)



**Obr. 40 Crali, Let střemhlav nad městem, 1939**



**Obr. 41 Prampolini, Hvězdná přitažlivost, 1932**

Další představitel aeropittury byl malíř Guglielmo Sansoni známý pod jménem Tato. Jeho obrazy mají vizuální bezprostřednost typickou pro plakáty a Tato své schopnosti využíval i jako reklamní grafik například v časopise o letectví *L'Ala d'Italia*.<sup>226</sup> (**obr. 42**) Letadla v italském meziválečném období tvoří styčný bod komerční, politické i umělecké sféry. Ve třicátých letech 20. století nejen v Itálii dochází k rozšíření mechanizované reprodukce obrazů a slov s důležitou rolí designu. Politické aspekty vizuální kultury Itálie 30. let založené na manipulaci s fotografickým obrazem nám přibližuje fotomontážní ilustrace časopisu *La Rivista illustrata del Popolo d'Italia* z listopadu 1935. Na fotomontáži

---

<sup>225</sup> LISTA, Giovanni., c. d., s. 167-168.

<sup>226</sup> DE ROSA, Stefano, c. d., s. 89.

Marcella Nizzoli se portrét Mussoliniho prolíná s fotografií pilotů a letadel, které podle značky mohl bezpečně určit i laik. Jednalo se o úspěšné vojenské dopravní letadlo Savoia-Marchetti S. 74.<sup>227</sup> (**obr. 43**)



**Obr. 42** Tato, obálka L'ala d'Italia, 1932



**Obr. 43** Nizzoli, ilustrace L'Ala d'Italia, 1935

Komerční grafický design také obratně využíval klasického umění. V listopadovém čísle časopisu *La rivista illustrata del popolo d'Italia* roku 1935 se nad mraky objevuje „letící“ Niké Samothrácká obklopená letadly.<sup>228</sup> (**obr. 44**) V reklamní části časopisu *L'Ala d'Italia* se letadlo Savoia-Marchetti S. 74 stává součástí kompozice Boticelliho *Primavery*. (**obr. 45**) Autorem této reklamy je designér Bruno Munari, který se letectvím inspiroval rovněž

---

<sup>227</sup> NEGRI, Antonello, Silvia BIGNAMI, Paolo RUSCONI a Giorgio ZANCHETTI, c. d., s. 180.

<sup>228</sup> Tato reklama aktualizuje Marinettiho výrok „Rachotící automobil je krásnější než Niké Samothrácká“.



ve své volné kolážové tvorbě.<sup>229</sup> Munari se proslavil i tvorbou pro děti a alternativním přístupem k výuce, v níž prosazoval kinestetické a taktilní učení. Roli hmatu při vnímání zdůrazňoval už Marinettiho manifest z roku 1922.<sup>230</sup>



**Obr. 44 Carboni, La rivista illustrata del popolo d'Italia, 1935**



**Obr. 45 Munari, ilustrace L'Ala d'Italia, 1936**

Důraz, který kladla na letectvo meziválečná fašistická ideologie, se zrcadlil také ve významu přikládaném výstavě v milánském Palazzo dell'Arte od června do října roku 1934 pod názvem L'Esposizione aeronautica italiana.<sup>231</sup> Nechyběl tu Ansaldo S.V.A. 9, na němž d'Annunzio v létě 1918 prolétal nad Vídní, ani Savoia Marchetti S. 55, na němž Balbo v

---

<sup>229</sup> Koláže postav z částí ženských těl a částí letadel připomínají tvorbu surrealistů, viz DE ROSA, Stefano, c. d., s. 29.

<sup>230</sup> LISTA, Giovanni., c. d., s. 130.

<sup>231</sup> Výstava byla tak úspěšná, že byla uzavřena až v prosinci namísto října, jak bylo původně plánováno.



předchozích letech překonal Atlantik.<sup>232</sup> Tyto legendární stroje se však ocitly nikoliv na průmyslové výstavě, ale v rámci přehlídky italského umění, inspirovaného leteckou tematikou. Myšlenka výstavy pocházela od vévody Marcella Viscontiho, milánského starosty a bývalého válečného letce. Při otevření výstavy kritik Raffaello Giolli lyricky popsal její charakter: „...ohnivě rudé, okrově žluté, bílé a modré nebe se přemisťují z místnosti do místnosti jakoby z planety na planetu. Projekce jiných, vzdálených světů stoupá na široké zakřivené stěny, ... výstavní vitríny se vzdouvajícími se padáky jako velryby pod vodou...”<sup>233</sup>

### 3.7 Kulturní a vzdělávací politika fašistické Itálie

Z kulturně historického kontextu se zdá, že v Itálii měly větší vliv než školy kroužky intelektuálů a osobnosti, jako byli Marinetti a Sarratt, a jejich propojení s politickými špičkami. Mussolini usiloval získat na svou stranu stávající vzdělané vrstvy obyvatelstva stejně jako vychovat nové. Do této strategie patřila i nová koncepce školství. Proto musel vnímat jako triumf ochotu filosofa Giovanni Gentileho pracovat pro fašistický režim. Gentile - vedle Benedetto Croceho - významný italský filosof vedl v letech 1922 – 24 ministerstvo školství. Mussolini ho rovněž jmenoval předsedou sjezdu fašistických intelektuálů v Bologni.<sup>234</sup>

V první kapitole studie *Historie italského školství* se Fabrizio Dal Passo věnuje jeho školské reformě z roku 1923. Italské školství získalo instrukce k obsahu, metodám, systémům hodnocení a ideologickému nastavení. Z taktických důvodů se fašismus směřuje s církví a Gentile obdržel i její formální podporu, podmíněnou návratem povinné náboženské výchovy. Základní školství Gentile ve své reformě přenechal zcela v rukou církve.<sup>235</sup>

---

<sup>232</sup> Tato událost našla v roce 1931 odraz i na Ballovo obraze *Balbo a italských transatlantičtí letci*.

<sup>233</sup> NEGRI, Antonello, Silvia BIGNAMI, Paolo RUSCONI a Giorgio ZANCHETTI, c. d., s. 208-209.

<sup>234</sup> MILZA, Pierre, c. d., s. 552-553.

<sup>235</sup> NOLTE, Ernst, c. d., s. 344.

„Riforma Gentile“ se zaměřila na zachování kulturní nadřazenosti a podpory nacionalismu jako hlavního nástroje budoucího výběru společenské elity. Řečeno terminologií Pierre Bourdieu reforma vytvářela sociální hranice vedoucí k „posvěcení“ zařazením podle typu školy.<sup>236</sup> Na úrovni středního školství se hlavním rozlišovacím nástrojem staly dva typy gymnázií. Tříleté gymnázium Liceo classico a čtyřleté gymnázium Liceo scientifico, které bylo ukončené maturitní zkouškou. Liceo scientifico cílilo na privilegované vrstvy určené pro vyšší společenské funkce. Předměty obou typů škol se shodovaly, osnovy Liceo scientifico obsahovaly navíc cizí jazyk a kreslení. Touto bariérou a selekcí došlo k politizaci výuky.

Podle zjištění Del Passa uveřejnil Gentile v boloňském deníku *il Resto del Carlino* 4. května 1918 názor, že škol zřizovaných státem by mělo být jen několik, ale kvalitních. „*Průměrná vzdělanost je nepochybně funkcí státu. Ale nač italské školy zaplavovat davy, které pouze ničí naši národní kulturu. Je dokonce i příliš mnoho vysokých škol a příliš mnoho univerzitních profesorů!*“<sup>237</sup> Jeho projev je potvrzuje centralistický a elitářský charakter vzdělání v meziválečné Itálii.

Italské uměleckoprůmyslové školství nemá školu tak zvučné pověsti jako sovětský Vchutemas nebo německý Bauhaus. Pověstný italský design samozřejmě nevznikl ve vzduchoprázdnu. Jedno z významných center vzdělání italských designérů byla milánská Polytechnika, Il Politecnico di Milano, od roku 1923 státní technická univerzita se třemi fakultami zaměřenými na inženýrství, architekturu a design. Jedním z těch, kteří se od počátku století do 20. let 20. století zasloužili o její moderní rozvoj, byl ředitel školy Giuseppe Colombo. Hlavní oblastí jeho zájmu bylo letectví, které od počátku 20. století na

---

<sup>236</sup> BOURDIEU, Pierre. c. d., s. 28-29.

<sup>237</sup> DAL PASSO, Fabrizio. *STORIA DELLA SCUOLA ITALIANA* [online]. Sapienza. Università di Roma, 2012, s. 12-13. [cit. 2015-05-22]. Dostupné z: <http://www.lettere.uniroma1.it/sites/default/files/868/5.%20STORIA%20DELLA%20SCUOLA%20ITALIANA%20-%20Fabrizio%20Dal%20Passo.pdf>

Polytechnice prosazoval. Letectví se za Mussoliniho vlády stalo dokladem pokrokovosti spojené s prezentací vojenské síly.<sup>238</sup>

Nobilitace fašistických intelektuálů byla roku 1926 podpořena založením Italské královské akademie (Reale Accademia d'Italia) jako kulturní instituce italských intelektuálů. Prestižní organizace měla koordinovat italské vědce a umělce. Otevřena byla v roce 1929, kdy se jejími členy stali i osobnosti jako F. T. Marinetti a Adolfo Wildt, ředitel Akademie Brera.<sup>239</sup> Založení Italské královské akademie můžeme chápat jako velmi přímočarý „*akt oficiální nominace*“.<sup>240</sup>

Dalším nástrojem státní politiky v oblasti kultury využívající nejnovějších prostředků masové komunikace byla podpora filmu. Mussolini v roce 1924 založil filmové studio *Istituto Luce*. Vzdělávací záměr filmových dokumentů vyplývá z akronymu Luce: *L'Unione Cinematografica Educativa*. Význam, který Mussolini filmu přikládal, je zřejmý z jeho výroku „*Kinematografie je nejsilnější zbraň*“.<sup>241</sup> Teoretický rámec fašismu začala vytvářet Národní rada pro výzkum a Národní institut fašistické kultury, jehož ředitelem se stal Giovanni Gentile. Ten také mezi léty 1925 – 1936 koordinoval vydání reprezentativní *Italské encyklopedie* (Enciclopedia Italiana).<sup>242</sup> Burke toto dílo považuje za doklad „soutěže národů“, kdy důležitým cílem byla propagace národní kultury a snaha „*dát Itálii postrádanou národní encyklopedii, jako ji má Francie, Anglie, Německo a dokonce i Španělsko*“. Příkladem je heslo „Miláno“, které v *Italské encyklopedii* zabírá padesát devět sloupců, zatímco encyklopedie *Larousse* si vystačí se sedmi.<sup>243</sup>

---

<sup>238</sup> CARDANI, Cesare a Andrea CURAMI. *Gli inizi dell'insegnamento dell'aeronautica nella realtà milanese* [online]. 2007 [cit. 2015-05-23]. Dostupné z: [http://www.cisui.unibo.it/annali/12/testi/12Cardani\\_Curami\\_frameset.htm](http://www.cisui.unibo.it/annali/12/testi/12Cardani_Curami_frameset.htm)

<sup>239</sup> BRAUN, Emily Frances, c. d., s. 44.

<sup>240</sup> Viz pozn. 109.

<sup>241</sup> MILZA, Pierre, c. d., s. 546-550.

<sup>242</sup> MILZA, Pierre, c. d., s. 554.

<sup>243</sup> BURKE, Peter, c. d., s. 235-242.

### 3.7.1 Výstavy: umění a propaganda

Stát podporoval umění moderní i tradiční a nebránil otevřené debatě o uměleckých otázkách. Tvůrci bez problémů udržovali kontakty se zahraničním avantgardním hnutím s podporou předních teoretiků fašistického umění. Komise pro Státní stavební plánování umožnila realizaci veřejných staveb s ikonograficky danými tématy nástěnných maleb. Monumentální veřejné umění, ať už malby nebo sochařská díla, které podporovalo mussoliniovský kult, ztělesňovalo „*fašistický styl*“, který na sebe ovšem mohl brát rozmanité výtvarné formy, jak o tom svědčí příklad portrétu Enrico Prampoliniho.<sup>244</sup> **(obr. 46)** V roce 1926 režim zesiloval kontrolu nad uměleckým řízením a seskupoval různé kulturní spolky do Svazu profesionálních umělců. Přes existenci cenzury zůstaly malé umělecké časopisy a komerční galerie nekontrolovanou volnou tribunou názorů po celá dvacátá léta. Těmi nejúspěšnějšími byly galerie Pesaro a galerie Il Milione.<sup>245</sup> Fašistický režim vytvořil pyramidovou strukturu výstavního systému s vrcholem v benátském Bienalle, milánském Triennale a římském Quadrienalle.<sup>246</sup>



**Obr. 46 Prampolini, Dynamika akce-Mussolini na koni-,1939**

Nejstarší italská veřejná výstavní instituce, Biennale, nebyla pro futuristy v desátých letech 20. století ještě považována za vhodný výstavní prostor. Pro jejich umělecké exhibice bylo Biennale příliš akademické. Situace se ve 20. letech změnila a futuristé začali pravidelně

---

<sup>244</sup> MILZA, Pierre, c. d., s. 538.

<sup>245</sup> Galerie Il Milione je stále činná a na svých webových stránkách má přehled výstav od r. 1932 viz Il Milione. *Galleria Il Milione* [online]. [cit. 2015-06-01]. Dostupné z: <http://www.galleriailmilione.it/gli-anni-storici.html>

<sup>246</sup> BRAUN, Emily Frances, c. d., s. 44.

vystavovat od roku 1926.<sup>247</sup> Roku 1920 kurátor francouzské expozice Paul Signac uspořádal retrospektivu francouzských „klasiků“, jakými v té době byli Cézanne, Seurat, Redon a Matisse. Kritici se ve svých recenzích zaměřili zejména na Cézanna, mnozí z nich - například De Chirico - interpretovali Cézannovo umění jako návrat k tradicím. Tuto expozici můžeme považovat za iniciační okamžik výtvarného stylu členů skupiny *Novecento*.<sup>248</sup> V roce 1930 došlo k transformaci, v níž Bienalle přešlo pod státní kontrolu. Veřejné finanční prostředky umožnily k tradiční umělecké výstavě roku 1932 připojit i filmový festival. Filmový průmysl byl zestátněn pozvolna a promyšleně a umožňoval fašistické vládě na různých úrovních zasahovat i do výrobního procesu a distribuce.<sup>249</sup>

Podobně jako benátská expozice byly transformovány na nezávislou instituci s přímou odpovědností fašistické vládě i Quadriennale a Triennale. Na prvním ročníku Quadriennale v roce 1931 vystavovalo 487 umělců. Ze statistického zhodnocení výstavy se dozvídáme: „*Většina umělců se dá označit za „školu“ Novecenta, 301 může být nazváno tradicionalisty. Téměř 30 je jich skutečně spojeno s Novecentem, 23 je futuristů a něco málo přes 100 mladých umělců se nedá řadit ani k futuristům ani k vlivu Novecenta.*“<sup>250</sup> Přívrženci klasicky pojímaného umění tedy na výstavě převažovali výrazněji, než bychom očekávali. Velká vlna futuristické aeropittura ovšem přišla o čtyři roky později na druhém ročníku Quadriennale. Expozice Triennale se roku 1933 přemístila do Milána pod vedením Mario Sironiho a Gio Pontiho. Pro první milánské (ale jinak páté) Triennale Mario Sironi vztyčil šest monumentálních volně stojících vápencových oblouků na náměstí lemující zahradu nového Paláce umění architekta Giovanni Muzia.<sup>251</sup>

Neskrývaně propagandistický cíl měla Výstava fašistické revoluce koncipovaná jako oslava 10. výročí pochodu na Řím. Prezentace „historické události“, zahájená v Římě 29.

---

<sup>247</sup> V roce 1926 futuristé vystavovali samostatně v ruském pavilonu, jehož expozice tento rok nebyla obeslána viz Zpravodaj *Společnosti přátel Itálie* 3/2005.

<sup>248</sup> DONAGGIO, Adriano. *Biennale di Venezia: un secolo di storia*. Firenze: Giunti, 1988, s. 22-34.

<sup>249</sup> Vedení generálního ředitelství pro kinematografii získal Luigi Ferddi, bývalý futurista a pozdější ředitel mussoliniovských novin *Popolo d'Italia* viz MILZA, Pierre, c. d., s. 548-549.

<sup>250</sup> NEGRI, Antonello, Silvia BIGNAMI, Paolo RUSCONI a Giorgio ZANCHETTI, c. d., s. 196.

<sup>251</sup> NEGRI, Antonello, Silvia BIGNAMI, Paolo RUSCONI a Giorgio ZANCHETTI, c. d., s. 191-199.

října 1932, dosáhla takového úspěchu, že zůstala otevřená dva roky. Design výstavy zajistili umělci reprezentující různé proudy italského umění - Sironi, Funi, Prampolini, Dottori - a dali přehlídce charakter vizuálního experimentu. Na výstavě hrála podstatnou roli fotografie: fotomontáže kombinované s grafikou a texty pokrývaly zdi jako tapety. V časopise *Rivista illustrata del Popolo d' Italia* Sarfatti definovala expozici jako „katedrálu, kde zdi mluví“.<sup>252</sup>

Celý mechanismus systému výstav, který se zrodil v Itálii na přelomu 20. a 30. let minulého století, navzdory všem ideologickým omezením umožňoval prakticky až do konce 30. let soupeření mnoha tendencí inklinujících spíše k tradici evropských avantgard než k propagandisticky využívanému tradicionalismu. Také oficiální kritika tuto skutečnost přinejmenším do vypuknutí války chtít nechtít reflektovala. Gramsciho pojem kulturní hegemonie mohl vzniknout právě v Itálii.

V získávání kulturního a symbolického kapitálu byli fašisté úspěšnější než vlády jiných totalitních zemí. Slovy Karla Teiga italský fašismus „...nedospěl k tak vyslovené antikulturní bestialitě a zhovadilosti, jaká byla od počátku význakem a pýchou hitlerismu...“<sup>253</sup>

---

<sup>252</sup> NEGRI, Antonello, Silvia BIGNAMI, Paolo RUSCONI a Giorgio ZANCHETTI, c. d., s. 204-205.

<sup>253</sup> ŠEVČÍK, Jiří. České umění 1938 - 1989: programy, kritické texty, dokumenty. Praha: Academia, 2001, s. 64.

## 4 Meziválečné Československo jako křižovatka vlivů

Vznik samostatného Československa v říjnu 1918 přinesl demokratickou státní správu a dvě relativně klidná desetiletí s bohatým kulturním životem. České výtvarné umění se už před první světovou válkou snažilo zbavit provincialismu, realistické popisnosti nebo romantizující náladovosti. Jak o tom svědčí umělecké časopisy, především *Volné směry*, *Umělecký měsíčník* a po 1. světové válce také sborník *Život*, *Rozpravy Aventina* a další publikace z oněch let, čeští malíři sledovali nejnovější směry moderního umění. Často napodobovali postupy jejich tvůrců a snažili se včlenit do evropského uměleckého vývoje své doby.

Modernismus přicházel do českého kulturního prostředí nejčastěji prostřednictvím kubistů, ale také futuristů, i když jejich vliv se v plné míře projevil až po skončení první světové války.<sup>254</sup> Už roku 1913 vyšla Marinettiho báseň *V letu nad srdcem Italie* z roku 1912 v časopise *Lumír* v překladu Karla Čapka.<sup>255</sup> České vydání Marinettiho *Osvobozených slov* s překladem a grafickou úpravou Josefa Čapka vyšlo v Praze roku 1922. Občanské postoje oba Čapky postupně vzdálily od představitelů mladší generace tvůrců, které spíše než futurismus okouzlo sovětské Rusko. Československá avantgarda ve svých začátcích inklinovala ke krajní politické i umělecké levici a její vztahy k sovětskému konstruktivismu jsou dobře zmapované. Věnujme proto v této kapitole pozornost inspiraci a vlivům z italského prostředí. Karel Teige jako mluvčí *Uměleckého svazu Devětsil* vymezil východiska nové generace vůči předválečné moderně. V programovém článku *Obrazy a předobrazy* se Teige distancoval od „umění včerejška – lhostejno, nazvete-li jej kubismem, futurismem, orfismem či snad expresionismem“, které „nalézalo všechny věci 'samy o sobě' krásné a to mu stačilo.“<sup>256</sup>

---

<sup>254</sup> Viz např. MARTENOVÁ, Aťa. O moderním italském umění. *Veraikon* 1920, č. 7 – 8, s. 92 – 100, nebo TEIGE, Karel. Futurismus a italská moderna. *Pásmo*, I, 1925, č. 10, s. 4 – 6.

<sup>255</sup> LAHODA, Vojtěch. Kubismus jako politikum: k dějinám Skupiny výtvarných umělců. *Umění.: Art.* Praha: Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, 1992, s. 59.

<sup>256</sup> JANSKÁ, Lenka, c. d., s. 117.

Moderní umělecké směry měl nahradit koncept proletářského umění, s jehož ideovou vymezeností se osobnosti *Devětsilu* začaly v praxi brzy rozcházet. Josef Čapek v recenzi výstavy *Bazar moderního umění* z roku 1923 shrnul protichůdná východiska této generace: „*Programy Devětsilu byly, nedávno ještě tomu, zahájeny pod heslem umění proletářského..., stavěly se do příkrého odporu vůči modernímu industrialismu, mašinismu a euroamerické technické kultuře...Dnes naopak je výstava naplněna jarou oslavou industriální kultury, strojů, lodí, vlaků, barů a kin.*“<sup>257</sup>

Navzdory sympatiím k „technické kultuře“ i osobním kontaktům Teiga a Marinettiho futurismus v českém prostředí mnoho příznivců nezískal. Rané názory naší avantgardy nalézáme v paradoxní shodě s konzervativním prostředím. Časopis *Dílo*, měsíčník jednoho z našich prvních výtvarných sdružení *Jednota umělců výtvarných*, v roce 1922 uveřejnil názor, že část viny, z níž pramení „*zlo a úpadek v umění přítomném*“, nese „*Technický pokrok lidstva, mechanizování života...Výsledkem tohoto bláhového počínání jsou všechny ty –ismy s futurismem a kubismem v čele...*“<sup>258</sup> V témže roce časopis *Dílo* přináší recenzi výstavy *Moderní italské umění*, uspořádané italsko-českým komitétem za přispění *Krasoumné jednoty* v Domě umělců. Recenzentovi se futurismus oškliví „*brutální vyzývavostí*“, která způsobuje, že „*...vážený člověk opouští sály s naprostou beznadějí v duši.*“<sup>259</sup>

Zkoumáním dobových periodik zjišťujeme, že vystavované bylo samozřejmě i umění vycházející z klasičtějších předpokladů. Ne však jen iniciativou jednotlivců nebo výtvarných skupin, ale často prostřednictvím oficiálních institucí. Jaké byly oficiální kulturní vztahy Itálie a ČSR? Tradici vzájemných kontaktů sahajících do 16. století popisuje katalog výstavy *Bohemia – Italia Češi ve Vlaších a Vlaši v Praze 1600 – 2000*. Italsko - českým vztahům nahrávala habsburská podpora renesanční kultury, poznávací cesty české šlechty i nástup protireformace. Italská minorita s podporou jezuitů založila

---

<sup>257</sup> ČAPEK, Josef. Méně výstav a více umění: výběr z výtvarných referátů v Lidových novinách 1921-1939. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 1999, s. 47 – 49.

<sup>258</sup> BALTHASAR, Vladimír. Problémy dneška a zítřku. *Dílo: Měsíčník JUV*. Praha: Bedřich Kočí, 1922, 16 : 8-13.

<sup>259</sup> Výstavy. *Dílo: Měsíčník JUV*. Praha: Bedřich Kočí, 1922, 16: 42.



tzv. Italskou kongregaci Nanebevzetí Panny Marie. Charitativní poslání tohoto bratrstva si vyžádalo zřízení Vlašského špitálu.

V roce 1919 při budování nových diplomatických vztahů Italské kongregaci přibyla funkce osvětového a kulturního střediska. V bývalém komplexu Vlašského špitálu sídlí Italský kulturní institut dodnes.<sup>260</sup> V meziválečném období institut pořádal přednášky a výstavy italských umělců a podporoval vydávání knih o italské kultuře.<sup>261</sup>

Dobrou příležitost k navázání osobních kontaktů poskytovalo benátské Biennale. Z článku *Československé umění v Itálii za 1. republiky* se dozvídáme o pravidelné účasti na benátské expozici. Poprvé se ho naši malíři zúčastnili v roce 1920, od roku 1926 vystavovali v samostatném pavilonu navrženém Otakarem Novotným. Českoslovenští umělci navázali vztahy s představiteli italské scény a dokázali u nich vzbudit zájem o české prostředí.<sup>262</sup> Příkladem je Carlo Carrà, který později v Praze nejen vystavoval (poprvé roku 1928), ale psal i teoretické studie o českém malířství.<sup>263</sup>

Osobní přátelství ho poutalo k malíři Miloslavu Hégrovi. Pozdější pedagog a teoretik techniky malby Hégr věnoval pozornost i dalším italským umělcům. Pro sborník *Život* překládal studii o tvorbě Giorgio de Chirico i jeho vlastní teoretické texty.<sup>264</sup> Roku 1920 Hégr vstoupil do spolku Umělecká beseda, kde mohl uplatnit i své organizační schopnosti. Z jeho iniciativy a pod patronací italského vyslance Umělecká beseda uspořádala na jaře roku 1932 *Výstavu osmi moderních italských malířů*. V Alšově síni vystavovali své obrazy Carlo Carrà, Achille Funi, Achille Lega, Piero Marussig, Alberto Salietti, Mario

---

<sup>260</sup> HOJDA, Zdeněk a Jaroslava KAŠPAROVÁ. *Bohemia – Italia: Češi ve Vlaších a Vlaši v Praze 1600 – 2000*. Praha: Národní knihovna ČR, 2000.

<sup>261</sup> Např. FELIX, Adolf. *Italští básníci 1900-1930*. Ústav italské kultury v Praze: Praha, 1933.

<sup>262</sup> Umělce vystavující na Biennale řadíme do stylového rozpětí symbolismus – akademismus (mj. Bílek, Slaviček, Nechleba, Obrovský) viz *Zpravodaj Společnosti přátel Itálie* [online]. 2005 [cit. 2015-06-02]. ISSN 14783. Dostupné z: [http://www.prateleitalie.eu/zpravodaje/SPI\\_02\\_05.pdf](http://www.prateleitalie.eu/zpravodaje/SPI_02_05.pdf)

<sup>263</sup> Zabýval se osobností Karla Purkyně.

<sup>264</sup> NESEJT, František. Lyrik barvy Miloslav Hégr. In: *Orlické hory a Podorlicko*. Rychnov nad Kněžnou: MGOH, 2005, s. 294-308.

Sironi, Ardengo Soffici a Arturo Tosi.<sup>265</sup> Úvod katalogu výstavy napsal Carrà a obratně shrnul stylový veletoč zúčastněných autorů: „*umělci zde spojení jsou druzi v pochodu za touhou po umělecké rekonstrukci... jdou za novou stabilizací onoho vztahu historické kontinuity v malířském umění, který v počátcích jejich umělecké práce byl úplně roztržštěn...*“<sup>266</sup>

Na *Výstavu osmi moderních italských malířů* navazovala pražská konference o moderním evropském malířství. Přednášku s názvem *Úvahy o dnešním evropském umění*, kterou Carrà pronesl, otiskl výtvarný sborník *Umělecké Besedy Život*. V příspěvku se ozývá jak stará rivalita italských a francouzských tvůrců, tak „návod na řešení“ situace současného umění: „*Italské umění je snad dnes jediné v Evropě, které...překonalo protiklad modernosti a tradice, stvořený ve všech západních zemích francouzskými umělci minulého století. Rozřešivše tento protiklad spojením obou prvků, přemáháme starší metody, které vedly k popření jednoho z faktorů....*“<sup>267</sup>

Carrà tehdy strávil v Praze 12 dnů, navštívil Moderní galerii a do svého deníku si poznamenal: „*Praha je severské město, v němž je cítit velký vliv italského ducha...*“<sup>268</sup>

Setkal se rovněž s Františkem Kovárnou, estetikem, který se výtvarnou kritikou soustavně zabýval od roku 1928, kdy začal spolupracovat s *Volnými směry*. Konzervativní časopis získal mladého recenzenta se zájmem o současné umělecké dění.<sup>269</sup> Kovárna patřil přes svůj věk a zájem o nejaktuálnější výtvarné projevy k zastáncům předmětného, klasicky založeného umění. Za kritiku poetismu na stránkách *Volných směrů* ironicky komentovala *Revue Devětsil* jeho nové angažmá jako „omlazení“ *Volných směrů*.<sup>270</sup> Kovárnovy studie o

---

<sup>265</sup> Tři z této osmičky byli členy *Novecenta*. Díla z Výstavy osmi moderních italských malířů byla na prodej.

<sup>266</sup> Katalog výstavy osmi moderních italských malířů. Praha: Umělecká beseda, 1932.

<sup>267</sup> *Život: Výtvarný sborník*. Praha: Výtvarný odbor Umělecké besedy, 1931- 1932, **11**,: 55

<sup>268</sup> BANDERA VIANI, Maria, c. d., s. 198-199.

<sup>269</sup> CHADRABA, Rudolf. *Kapitoly z českého dějepisu umění II*. Praha: Odeon, 1987, s. 91.

<sup>270</sup> „...na místo opičích žláz implantován do redakce tohoto listu čiperný F. Kovárna.“ Viz ReD: Měsíčník pro moderní kulturu. Praha: Odeon, 1928-1929. 2 (2): 72

evropském výtvarném umění vyšly v roce 1932 také knižně. Italské malířství příznivě hodnotí až od jeho metafyzické etapy, futurismus vnímá jako „*nepochopení kubismu*“.<sup>271</sup>

V podrobné Kovárnově bibliografii<sup>272</sup> nacházíme kromě orientace na francouzské umění zájem i o soudobé italské umělce. V příspěvcích do periodik *Kmen*, *Národní osvobození*, *České slovo*, *Literární svět*, *Rozpravy Aventina* psal rovněž o italské literatuře, estetice a filosofii. *Volné směry* mu poskytovaly příležitost zabývat se výhradně výtvarným uměním. Znalost italštiny a osobní kontakty s italskými umělci mu zajistily místo komisaře XXII. benátského Bienále v roce 1940, na které sám vybíral reprezentativní umělce.<sup>273</sup>

V Kovárnově článku *Dítě a výtvarná výchova* v Literárních novinách zjišťujeme zájem o výtvarnou pedagogiku: „*Kdo projde škálou našich škol až na pokraj vysoké školy, doví se poměrně dost o literatuře, ale nepozná téměř nic z výtvarného umění.*“<sup>274</sup> Jeho názory na výtvarnou úroveň učebnic, kterou přirovnává k reklamním kupeckým pohádkám, souzní i s dobovými požadavky vkusové výchovy.

Zanedbávání výtvarné výchovy zvláště na středních školách a absenci jakékoli učebnice komentuje ve sborníku *Život* autor recenze *Nad jednou publikací Státního nakladatelství o jiné, které postrádáme takto*: „*Obecný nezájem a naprostou nevzdělanost a necitelnost pro věci výtvarné kultury konstatoval již kde kdo z pracovníků našeho oboru*“.<sup>275</sup>

Nespokojenost se stavem výtvarné pedagogiky vyjadřuje i návrh SVU Mánes na restrukturalizaci celého uměleckého školství. Memorandum uveřejněné ve *Volných směrech* v roce 1937 navrhuje komplexní program od reorganizace galerií po sociální

---

<sup>271</sup> KOVÁRNA, František. *Současné malířství*. Praha: Orbis, 1932.

<sup>272</sup> KOUKAL, Jiří. *Profesor František Kovárna Výtvarná teorie 1928–1938* [online]. Olomouc, 2011 [cit. 2015-06-09]. Dostupné z: <http://theses.cz/id/iuok04/Koukal.pdf>. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci

<sup>273</sup> KOUKAL, Jiří, c. d., s. 27.

<sup>274</sup> KOVÁRNA, František. *Dítě a výtvarná výchova*. *Literární noviny*. 1936, VIII (7): 8

<sup>275</sup> *Život: Výtvarný sborník*. Praha: Výtvarný odbor Umělecké besedy, 1936-1937, 15: 192.

zabezpečení umělců, ale zejména změny napříč všemi stupni uměleckého vzdělávání zahrnující i zavedení „*povinných návštěv vynikajících výstav výtvarného umění*“.<sup>276</sup>

#### 4.1 Modernizace výtvarné výchovy

Zájem o problematiku vztahu výtvarného umění a výchovy se v meziválečném Československu neobjevil jako nový fenomén. Snahy o reformu výtvarného vzdělávání přicházely souběžně s reformami uměleckoprůmyslového vzdělávání. Dalším faktorem, který akceleroval rozmach naší výtvarné výchovy, byl nástup umění 20. století a pronikání informací o něm do původně provinčních oblastí, které tou dobou představovaly i české země. Aktuální vývojové tendence výtvarné edukace učitelé sledovali v množství odborných periodik. Mezi nimi byly nejvlivnější *Náš směr*, *Výtvarné snahy*, *Československý kreslíř* a *Výtvarná výchova*.<sup>277</sup>

Tato periodika ze své podstaty naplňovala potřeby výtvarných pedagogů lépe než monografické publikace. První ročník časopisu *Náš směr* redigovaný Josefem Vydrrou vyšel již roku 1910. Na stránkách časopisu se promítají aktuální postřehy z výuky, výsledky prací žáků i zájem o modernizaci dosavadního předmětu kreslení v mezinárodních kontextech. Po válečné odmlce se vydávání *Našeho směru* obnovilo. O jeho široké působnosti mimo okruh učitelů svědčí i text Karla Teiga uveřejněný ve sborníku *Musaion* roku 1921. Teigovo „programové prohlášení“ k nové poetice avantgardy obsahuje citaci z *Našeho směru*, kde vyjadřuje okouzlení dětskou kresbou a její primární tvořivostí, příznačnou i pro nadcházející umění.<sup>278</sup>

Názorový vývoj redakce *Našeho směru* výstižně ilustruje několikerá změna podtitulu časopisu: z *Revue pro kreslení a estetickou výchovu* (ročník X, 1923–24) přes *Revue pro kreslení a výtvarně estetickou výchovu* (ročník XI až XII, 1924–26) na *Měsíčník pro výchovu kreslením a tvořivou prací* (ročník XIII, 1926–27).

---

<sup>276</sup> Výtvarná práce umělecká a státní úřady: Memorandum SVU Mánes. *Volné směry: měsíčník umělecký*. Praha: Mánes, 1937, **33**: 284-296.

<sup>277</sup> Bez nároku na úplnost uvádíme další oborově blízké časopisy: *Typografia*, *Grafický obzor*, *Výtvarná práce*, *Nové směry*, *Kreslíme*.

<sup>278</sup> TEIGE, Karel. *Obrazy a předobrazy. Musaion: Sborník pro moderní umění*. 1921, 2.,: 52-58.

Dlouhodobým zdrojem střetů pedagogů bylo nazírání smyslu ornamentu ve výtvarné výchově. Desátý ročník časopisu (1923–24) se zaměřil právě na řešení této problematiky.<sup>279</sup> Redakce *Našeho směru* pod vedením F. V. Mokrého vyhlásila „Anketu o ornamentu“. Anketa obsahovala čtyři otázky, z nichž jako ukázkou vybíráme: „*Má-li býti ornament, jako projev nekultury, vymýcen ze života vůbec a ze školy zvlášť?*“ Na stránkách časopisu získali prostor zastánci i odpůrci ornamentálního kreslení. Kritickou stranu představovala nekompromisní esej Adolfa Loose *Ornament a zločin*. Názorové střety „Ankety o ornamentu“ jednoznačné závěry nepřinesly.

Roku 1925 otevřel Ústřední spolek učitelský na Moravě problematiku ornamentu ve vztahu k tvořivosti znovu. Výsledky „Ankety o kreslení“, která vyústila v konferenci konanou 17. a 18. října 1925 v Brně za účasti přibližně 250 osob, vyšly knižně pod titulem *Anketa o kreslení a směrnice pro vyučování kreslení na školách obecných a měšťanských*. Hlavní účel této celonárodní akce nespočíval ve volbě jediného správného způsobu výuky kreslení. Diskutujícím učitelům šlo o to, aby „...v chaosu dnešní doby bylo řečeno jasné slovo o cíli, prostředcích i způsobech kreslení na školách národních.“ Konferenční materiál zpracovala komise do směrnic existujících však pouze jako „*rámec, v němž může každý učitel pracovati volně a svobodně*.“<sup>280</sup>

Z názorové základny, tříbené na stránkách periodik, ve Svazu československých kreslířů i na Ministerstvu školství a národní osvěty, během 20. let vykryštovaly dva hlavní

---

<sup>279</sup> K problematice viz HUBATOVÁ-VACKOVÁ, L. Tiché revoluce uvnitř ornamentu: studie z dějin uměleckého průmyslu a dekorativního umění v letech 1880-1930. Praha: VŠUP, 2011.

<sup>280</sup> VRÁNA, Stanislav. Anketa o kreslení: Směrnice pro vyučování kreslení na školách obecných a měšťanských. Brno: Ústřední spolek učitelský na Moravě, 1926.

názorové přístupy k výuce výtvarné výchovy: konstruktivní<sup>281</sup> a psychologický.<sup>282</sup> Nemůžeme si však představovat, že své zastánce neměly ani silně konzervativní názory.<sup>283</sup>

Podíl na rozšiřování progresivních názorů měly i mezinárodní kreslířské kongresy, z nichž první proběhl už roku 1900 v Paříži. Manifestací reformně chápané výtvarné výchovy byl *VI. Mezinárodní kongres pro kreslení, užité umění a uměleckou výchovu* konaný v Praze v roce 1928. Informace o přípravách a průběhu této výjimečné události nacházíme ve čtyřjazyčném *Katalogu VI. Mezinárodní výstavy výtvarné výchovy*. Důležitost této akce potvrzuje její důkladná tříletá příprava. O Praze jako místu dalšího sjezdu výtvarné výchovy se rozhodlo na místě jeho posledního konání v Paříži roku 1925.

Pražští organizátoři měli pověření doprovodit kongres mezinárodní výstavou škol všech úrovní. Svůj úkol brali vážně. Jako první krok k hladkému průběhu sjezdu a výstavy založili přípravný výbor koordinující domácí i zahraniční účastníky a vystavovatele. Již v pozvánkách na schůze přípravného výboru pořadatelé promýšleli možnou tematiku kongresového jednání. Jako příklad vybíráme dva body, které nabyly na významu v diskuzi o výtvarné výchově v následujících letech: *Mezinárodní normalizace značek pro účely komunikační a Vztah vyučování kreslení a umění k průmyslu*.

Propagace sjezdu a komentáře v periodickém tisku měly zajistit maximální povědomí, ale kladly důraz i na jeho kvalitu. V článku *K výstavám vůbec a ke kongresové zvlášť připravme se!* jeho autor odsoudil obvyklý způsob výstav školního kreslení s cílem „překvapiti laika ukázáním hotových parádních prací dětských“. Navrhuje vystavit raději náčrtníky s přípravnými studii a žádá odhrnutí „clony dílny, ve které se věci dělaly“, tedy koncepci výstavy jako zdroje informací o metodice práce.<sup>284</sup>

---

<sup>281</sup> Literatura pracuje i se synonymy technický nebo logický směr.

<sup>282</sup> Technický nebo také konstruktivní směr preferoval zručnost, praktičnost a kritičnost. Psychologický směr chápal kreslení jako nástroj tvořivosti viz ČERMÁK, Rudolf. *Historie vyučování kreslení na národních školách*. Praha: Česká grafická unie, 1940.

<sup>283</sup> RÁDL, Emanuel. *Revise pokrokových ideálů v národní škole*. Nákladem Akademické YMCA v Praze, 1928.

<sup>284</sup> ZÁBRANA, E. *K výstavám vůbec a ke kongresové zvlášť připravme se!*. *Náš směr: Měsíčník pro výchovu kreslením a tvořivou práci*. 1927, XIII (10): 261-262.

O významu kongresové výstavy svědčí i následné ohlasy v periodickém tisku nezaměřeném výhradně na výtvarnou pedagogiku. Výběr tří z nich spojuje obdiv k expozici Bauhausu. Recenze na stránkách *ReD* (shodně s vyzněním Teigova článku *Obrazy a předobrazy*) akcentuje spontánnost dětské tvorby: „Vedle dětských kreseb působily expozice odborných škol nudně a smutně. Zajímavá byla jedině expozice dessavského Bauhausu.“<sup>285</sup> Jaroslav Benda v recenzi časopisu *Umění* srovnává prezentace jednotlivých škol: „Z cizích expozic přesvědčovala o opravdovosti a specialisaci nového odborného studia škola Bauhaus z Dessavy...“<sup>286</sup>

Podobný komentář se objevil na stránkách časopisu *Typografia*. Pro recenzenta výstavy byla expozice Bauhausu kvalitativním vrcholem celé výstavy: „...Naprosto odlišná byla expozice dessavského Bauhausu se svými experimenty a jich realizací, pokud se týče konstrukce, formy i materiálu.“ Autor přiznává, že příspěvek nepíše z hlediska pedagogického ani uměleckého, ale zajímá ho zejména typografie a odborné školství. Do recenze zahrnul i vzpomínku na vlastní vzdělávání: „Vyučovací metody kreslení jsou mnohem promyšlenější... Zatím co my jsme dělali nudnou práci spojováním několika centimetrů vzdálených teček..., směřují dnešní metody k tomu, aby žák myslel, tvořil, hodnotil formu i barvu.“<sup>287</sup>

Zastánci reformní výtvarné výchovy se inspirovali nejen pedagogikou Bauhausu. Přesvědčení, že svět lze poznat z bezprostředních vizuálních vjemů, vycházelo z poznatků „nového vidění“<sup>288</sup> a z nových prostředků vizuální komunikace, zejména rozvoje fotografie a filmu. Teorie o převaze zrakového vnímání nad textem popularizoval i společenský časopis *Pestrý týden* s převahou kvalitního fotografického zpravodajství. Podnítil také hnutí pro názornou obrazovou výchovu. Pro její propagaci časopis pořádal putovní výstavy

---

<sup>285</sup> Recenze. *ReD: Měsíčník pro moderní kulturu*. Praha. 1928-1929, 2 (2): 74.

<sup>286</sup> BENDA, Jaroslav. 1929. Mezinárodní kongres pro kreslení a užitá umění. *Umění*. 2 (3): 47-48.

<sup>287</sup> POSKOČIL, Oldřich. 1928. Mezinárodní výstava kreslení. *Typografia*. 35 (11-12): 121-123.

<sup>288</sup> Reprezentovaného např. německým typografem a designérem Janem Tschicholdem, autorem knihy *Die Neue Typographie* (Nová typografie) z roku 1927.



„zrakového vzdělání“ pod názvem *Pestrý týden škoie a rodině* v českých a moravských městech.

Entuziasmus i přesvědčení o moci obrazu a moderní techniky vyzařuje z následujícího citátu: „...nyní, kdy nám slouží fotografie...nebudeme již žáků unavovati mnohými slovy, ale zahrneme je obrazy a dozvědí se o světě více a přesněji, než kdy dříve...“<sup>289</sup> Autor článku Jak bude vypadat škola v budoucnu zase předvídá příchod počítačových technologií: „Dorůstající mládež nebude už mařit čas luštěním nečitelných rukopisů...Velmi brzy se jistě začnou vyrábět miniaturní psací stroje z lehkého materiálu a malého objemu,... Psací stroje budou právě tak dobře přenosné, jako dnes plnicí pera.“<sup>290</sup>

Založení *Sdružení pro zrakové vzdělání* v roce 1933 inicioval šéfredaktor časopisu *Pestrý týden* estetik Bohumil Markalous. Působil zároveň v redakci časopisu *Bytová kultura*, kde mohl uplatňovat své požadavky vkusové výchovy. Na výstavách „zrakového vzdělání“ byly k vidění školní obrazy, mapy, technické pomůcky a didaktické tisky, tj. fotografické ilustrace *Pestrého týdne* určené k distribuci ve školách. Markalous, pedagog Vladimír Úlehla a fotograf Karel Paspá zorganizovali založení *Společnosti pro vědeckou kinematografii* se záměrem „užívání dobrého filmu i diapositivu jakožto moderního vyučovacího prostředku v ústavech i školách.“<sup>291</sup>

Inspirativnost zrakového vzdělání nalézáme v profesionální i amatérské tvorbě. Objevuje se v práci designéra Ladislava Sutnara, jenž zpřehledňoval množství textových informací vkládáním grafických schémat a piktogramů, nebo v didaktických obrazech Boženy Havlové. Ve 30. a 40. letech vytvořila několik cyklů koláží, které můžeme označit za jedinečné didaktické pomůcky.<sup>292</sup> **(obr. 47)** Moderní pedagogové za podpory estetiků a teoretiků ve školách prosazovali tzv. obrazovou pedagogiku, často aplikovanou formou obrazové statistiky.

---

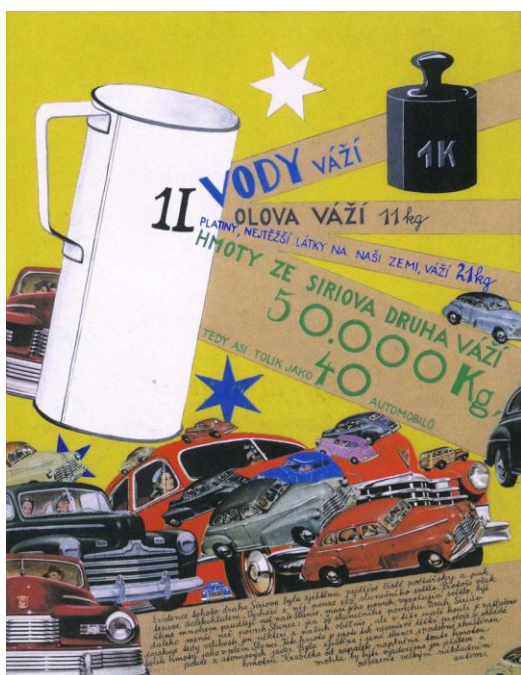
<sup>289</sup> STRÝČEK, R. Pro zrakové vzdělání: Pestrý týden škoie a rodině. *Pestrý týden*. 1933, (13): 2.

<sup>290</sup> LOW, M. A. Jak bude vypadat škola v budoucnu. *Pestrý týden*. 1937, (48): 7.

<sup>291</sup> Pro zrakové vzdělání. *Pestrý týden*. 1933, (13): 2.

<sup>292</sup> HAVLOVÁ, Božena. *Didasko-učím: naučné obrázky Boženy Havlové*. Praha: KANT, 2003.





Obr. 47 Havlová, koláž z cyklu Věda

## 4.2 Obrazová statistika

Ideovým tvůrcem moderní metody vizuální komunikace zvané obrazová statistika byl rakouský sociolog a filosof Otto Neurath. Metoda snadno pochopitelných piktogramů měla své pradávnné předchůdce v podobě obrazových znaků starověkých národů. V novověké historii nacházíme paralelu v důrazu na vizuální srozumitelnost v odkazu Komenského, na jehož *Orbis Pictus* navázal v polovině 19. století Karel Slavoj Amerling uceleným souborem *Obrazů k názornému vyučování*. Didaktické školní obrazy se poté staly běžnými vyučovacími pomůckami.<sup>293</sup>

Popularizace vědy přinášela od druhé poloviny 19. století vyšší gramotnost a víru ve vědu jako sílu pokroku. Vlna oživení pomocí obrazu ve dvacátých letech 20. století se podle Petera Burka objevuje i ve vnější prezentaci knih a článků včetně map, diagramů a statistických příloh. Ilustrace nejen zvyšují atraktivitu a názornost textu, ale mohou ho i nahradit. Podobné metody prezentace přejaly přírodní i společenské vědy, například:

<sup>293</sup> Roku 1953 byl vydán soubor nástěnných školních obrazů pod názvem *Živá abeceda*, který posloužil jako zdroj stejnojmenné učebnice existující dodnes.

„Geologové se také záhy chopili specializovaných či tematických map, zaměřených na horniny a skalní formace. Následovaly mapy negramotnosti (1826), zločinnosti (1829), londýnská mapa chudoby (1891 Charles Booth)“.

Fenomén obrazové statistiky ve 20. století umožnil rychlé pochopení společenských jevů přesahující národnostní hranice i stupně vzdělání. Neurath definoval soudobou společnost jako strukturovaný celek preferující vnímání obrazu před chápáním textu. Svou metodu považoval za prostředek „zrakové výchovy“. Byl přesvědčen, že svět lze poznat z bezprostředních vizuálních vjemů, protože obrazy mluví k oku i k mozku zároveň.<sup>294</sup>

Neurathova teorie vycházela z fenoménu „nového vidění“<sup>295</sup> a z aktuálních technických novinek vizuální komunikace. Myšlenka, že obraz je novým a přesným poznáváním světa, souzněla řečí mnoha evropských teoretiků a kritiků.<sup>296</sup> V roce 1928 Neurath popsal základní prvek přenosu informací: jednoduchý a srozumitelný symbol, schematický obraz, dnešní terminologií piktogram. Ve spolupráci s nizozemským grafikem Gerdem Arntzem připravil názorné ukázky podané formou vizuálních statistických dat.

Z metody obrazové statistiky se postupně vyvinul obrazový jazyk nazvaný *ISOTYPE* (akronym ze slov International System of Typographic Picture Education). Jazyk *Isotype* Neurath vytvořil pro potřeby vídeňského *Sociologického a ekonomického muzea*, které vedl od roku 1924. Pomocí tohoto obrazového jazyka, obsahujícího kolem 1000 piktogramů, se návštěvníci muzea názorně seznamovali především s historií a současností

---

<sup>294</sup> Teorii, že vidění není jen smyslový počitek, ale také abstrahující metoda poznávání, ve stejné době rozvíjeli P. Klee nebo B. Markalous. V této souvislosti je možné zmínit snahu o psychofyzický rozvoj osobnosti rozvíjený metodou kreslení obouruč a uvedenou do praxe L. Taddem viz ČERMÁK, Rudolf. *Historie vyučování kreslení na národních školách: 1. díl*. Praha: Česká grafická unie, 1939, s. 16.

<sup>295</sup> Reprezentovaného např. německým typografem a designérem Janem Tschicholdem, autorem knihy *Die Neue Typographie* z roku 1927.

<sup>296</sup> Například myšlenka Waltera Benjamina o technice fotografie, která pomocí zvětšených detailů odhaluje skutečnosti běžně opticky nepřístupné. Viz HLAVÁČEK, Josef. *Cvičení z estetiky*. Praha: Gallery, 2007, s. 121.

Vídňě. Kromě statistických obrazů muzeum rovněž využívalo mapy a plastické modely domů. Součástí muzea byl archiv pro obrazovou pedagogiku.<sup>297</sup>

Politická situace počátku 30. let vedla Neuratha s jeho spolupracovníky do exilu. Nejprve do Institutu pro vizuální reprezentaci statických dat v Moskvě, později do holandského Haagu, kde roku 1933 vznikla Mezinárodní nadace pro vizuální vzdělávání. Neurath, který svou metodu chápal jako druh obrazové pedagogiky, usiloval také o její rozšíření ve školách. Obrazová pedagogika aplikovaná ve školství formou obrazové statistiky neměla samostatně naplňovat hodiny kreslení, ale doplňovala zejména hodiny dějepisu, zeměpisu a fyziky. Nadčasový význam srozumitelnosti jazyka obrazové statistiky se projevuje v oblasti grafického designu včetně webdesignu a infografiky dodnes.<sup>298</sup>

#### **4.2.1 Využití obrazové statistiky v meziválečné výtvarné výchově**

V Československu se metoda obrazové statistiky propojila se snahou o školskou reformu přijatou roku 1928. Mimo hlavní proudy (konstruktivní a psychologický) výtvarné výchovy se objevila snaha o kompromisní tendenci, jejímž představitelem byl Vladimír Konvička.<sup>299</sup> Jako jeden z možných způsobů smysluplného spojení praktičnosti a individualizace se nabízelo zapojení obrazové statistiky.

Vladimír Konvička, který se o její zavedení do školní praxe významně zasadil, působil na přelomu 20. a 30. let na zlínské Masarykově pokusné diferencované škole. Od poloviny 30. let byl ředitelem nově založené pokusné školy v Otrokovicích.<sup>300</sup> Vladimír Konvička reflektoval Příhodovu ideu jednotné vnitřně diferencované školy, v níž byli žáci rozdělení podle svého nadání, zájmů a schopností. Konvička, v souladu s funkcionalistickým designem, spojoval estetické cítění s praktickými požadavky každodenní praxe. Během 30.

---

<sup>297</sup> ZÁRUBA, Alan. Zapomenutý svět moderní vizuální komunikace. *TYPO*. 2003, (3): 15-24.

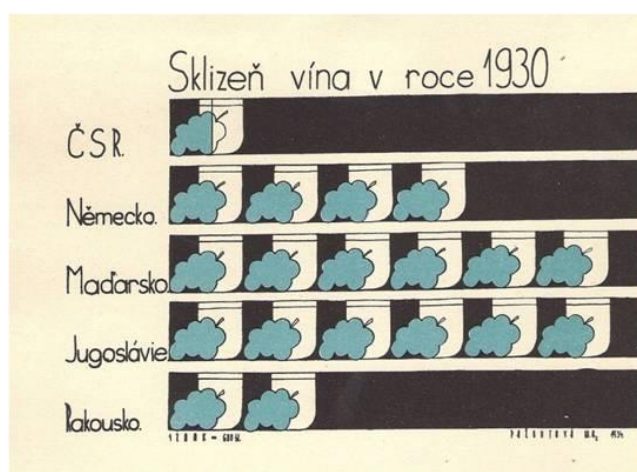
<sup>298</sup> Aktualizaci fenoménu *Isotype* přinesl vizuální styl mezinárodní přehlídky grafického designu Bienále Brno 2014.

<sup>299</sup> Kompromisní tendence neměla potlačovat představivost ani tvořivost. Konvička svůj přístup nazýval psychologickým konstruktivismem. Viz ČERMÁK, Rudolf. *Historie vyučování kreslení na národních školách: 3. díl*. Praha: Česká grafická unie, 1941, s. 5.

<sup>300</sup> Iniciátorem vzniku pokusných škol byl Václav Příhoda, osobnost meziválečného reformního školství.

let se prosadil jako teoretik a metodik výtvarné výchovy. Stal se autorem několika učebnic; např. *Pracovní program kreslení pro 1., 2. a 3. ročník měšťanské školy* (1934) a odborných publikací, např. *Nová orientace kreslení na měšťanské škole* (1933) nebo *Montážní komposice ve školním kreslení* (1936).<sup>301</sup>

Konvička teoreticky i prakticky propagoval progresivní trendy výtvarné výchovy. Především však zdůrazňoval vztahy výtvarné výchovy ke skutečnému životu. Zejména jeho zásluhou pronikla obrazová statistika do běžné školní praxe. Kresebnou<sup>302</sup> statistiku začleňoval jako organickou součást výuky do programu zlínské pokusné školy od roku 1931. Úkolem obrazové statistiky na měšťanské škole byl převod statistických hodnot na grafický výraz, pro nějž se našel schematický prvek a zvolil způsob, jakým se prvky spojí v grafický celek. (**obr. 48**)



**Obr. 48 Sklizeň vína v roce 1930, Obrazová statistika**

Stručnou kapitolu o této metodě Konvička zařadil už do své práce *Nová orientace kreslení na měšťanské škole*. V roce 1934 publikoval knihu *Obrazová statistika v kreslení škol měšťanských a vyššího stupně škol obecných*, která v jeho grafické úpravě vyšla nákladem Československé grafické unie v Praze. Konvička publikaci vydal se záměrem nejen

<sup>301</sup> Karel Rýdl ve stručném medailonu z cyklu Učitelské osobnosti v časopise *Rodina a škola* čerpal z pozůstalosti Vladimíra Konvičky objevené v 90. letech a uložené v Muzeu Komenského v Přerově. Viz Rýdl, *Rodina a škola*, 1998, s. 21.

<sup>302</sup> Konvička pro obrazovou statistiku používal synonyma kresebná nebo grafická statistika.

seznámit odbornou veřejnost s obrazovou statistikou, ale rovněž poskytnout podněty dalším učitelům. V knize podrobně vysvětluje obecné principy i konkrétní možnosti provedení obrazové statistiky, pro niž navrhnul pět základních možností vyjádření statistických vztahů.<sup>303</sup> V charakteristice metody Konvička vyzdvihl jako jejího průkopníka v Československu Augustina Tschinkela.<sup>304</sup> Ze současných zahraničních tvůrců oceňoval výsledky Moskevského statistického úřadu, které byly českým čtenářům dostupné prostřednictvím časopisu *Země sovětů*. Těžiště knihy *Obrazová statistika v kreslení škol měšťanských a vyššího stupně škol obecných* pro dnešní diváky zůstává především v nezamýšleném půvabu její obrazové části.

Mezi jiné Konvičkovy aktivity patřila činnost přednášková, organizační a především publikační ve funkci redaktora měsíčníku pro výtvarnou výchovu *Československý kreslíř*. Tento časopis byl významným odborným periodikem 30. let, na jehož stránkách probíhaly polemiky o podobě soudobé výtvarné výchovy.<sup>305</sup> Měsíčník se od počátku profiloval vstřícností ke konstruktivnímu směru výtvarné výchovy a zdůrazňoval vztah výtvarné výchovy k praktickému životu: „...*kreslení se staví definitivně do služby skutečnosti, že chce vstřípiti znalosti a obratnosti budoucímu občanu opravdu potřebné...*“.

Citát je součástí článku Bohumila Markalouse *Několik slov ke Konvičkově dílu: Nová orientace kreslení na měšťanské škole*. Pozitivní recenze však přináší překvapivé uvědomění. V jejím závěru totiž Markalous uvádí: „*Ale jsou v jeho knize také reprodukce děl Picassových, Fillových, Čapkových, Šimových, Toyenové a Štýrského. Nerozumím, proč byly do knihy zařazeny. Jsou přece z jiného světa, právě z opačného pólu, než jest*

---

<sup>303</sup> 1. Kvantitativní rozvoj téže jednotky v různých časových obdobích. 2. Kvantitativní srovnání určité jednotky místní se stavem v místech jiných. 3. Diferenciace jednotek téhož charakteru. 4. Zeměpisná distribuce téže jednotky. 5. Poměr částí k celku.

<sup>304</sup> Obrazové statistiky bývalého Neurathova spolupracovníka Tschinkela se pravidelně objevovaly v měsíčníku *Naše republika*.

<sup>305</sup> Rudolf Pros v 1. ročníku časopisu kritizuje dekorativismus a hledá nové cesty: „Přední složkou odborné přípravy kreslířovy jest všestranné ovládání metodiky kreslení. Je to alfa i omega úspěšného vyučování vůbec.“ Viz PROS, Rudolf. Úkoly a povinnosti mladé generace. *Československý kreslíř 1931-32*, 1,; 5.

*vlastní úsilí myslivého autora a zasloužilého a průbojného reformátora.*“<sup>306</sup> Progresivní výtvarnou výchovu a výtvarné inovace našich meziválečných tvůrců dnes vnímáme jako dva přitahující se póly tehdejší avantgardy. Cíle obou skupin byly však protikladné a tato skutečnost vyvolávala zjevné kontroverze.

Měsíčník *Československý kreslíř* informoval rovněž o dění v zahraniční výtvarné výchově. Zprostředkovaně získáváním odborné literatury a periodik nebo osobními kontakty, jakým byl i studijní pobyt českých pedagogů v SSSR.<sup>307</sup> V následujícím roce Konvička z poznatků z této cesty uspořádal sborník s fotografickými ilustracemi *Výchovné profily SSSR*. Ve vlastním sborníkovém textu *Školská výtvarná výchova v SSSR* ocenil možnost bezplatného uměleckého vzdělávání talentovaných dětí, zřizování domů dětské kultury a instalaci stálé výstavy kreseb žáků v centrálním ústavu umělecké výchovy v Moskvě. Jako „podivné“ shledává až úzkostlivé lpění na realismu při výuce kreslení žáků národních škol.

Českým učitelům, kteří jako nejrozvinutější oblast výchovného úsilí SSSR hodnotili dětskou literaturu, zprostředkovala Vsesvazová komise pro kulturní styk s cizinou besedu se Samuelem Maršakem. Ve sborníkovém příspěvku *V moskevském museu dětské knihy* popisuje Petr Denk jeden z exponátů založený na principech obrazové statistiky. Na pohyblivém diagramu s názvem *Pětiletka* si návštěvníci muzea na základě daných číselných údajů pomocí dřevěných znaků sami zhotovili názorný přehled ekonomické produkce v jednotlivých letech pětiletky.<sup>308</sup> Samostatnou studii o sovětské obrazové statistice uveřejnil Vladimír Konvička v *Československém kreslíři* ještě roku 1935. (obr. 49)

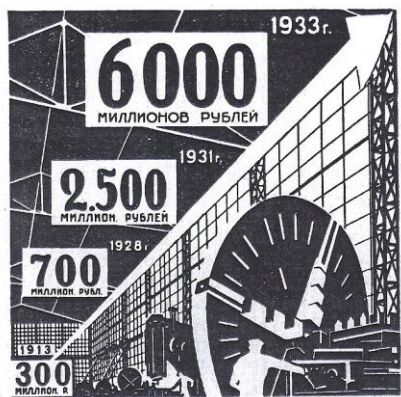
---

<sup>306</sup> MARKALOUS, Bohumil. Několik slov ke Konvičkově dílu: Nová orientace kreslení na měšťanské škole. *Československý kreslíř*. 1933-34, 2.; 59

<sup>307</sup> KONVIČKA, Vladimír. Výtvarná výchova v SSSR. *Československý kreslíř*. 1935-36, 4.; 12-14.

<sup>308</sup> KONVIČKA, Vladimír. Výchovné profily SSSR: Sborník poznatků, dojmů a úvah ze studijního zájezdu do SSSR. Praha: Československá grafická unie, 1936.





**Obr 49 Plakát inspirovaný OS, 1934**

Instalace stálé výstavy kreseb žáků v centrálním ústavu umělecké výchovy v Moskvě pak mohla být jedním z podnětů ke zřízení Československého výzkumného ústavu pro výtvarnou výchovu v Praze, k němuž došlo v lednu 1937. Sedmý ročník časopisu s upraveným názvem *Český kreslíř* oznámil ke dni 1. 6. 1938 zahájení činnosti ústavu, který již disponoval soupisem odborné literatury z pražských knihoven a vlastními sbírkami žákovských prací. Další stopy po existenci ústavu však vzhledem k nastávajícím válečným i poválečným zvrátům buď mizí do ztracena, nebo se nám je nepodařilo vypátrat.

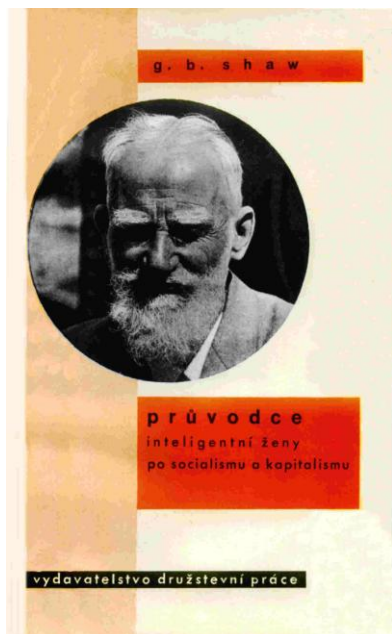
Konvičkův článek v sedmém ročníku časopisu *Hodnotící hlediska výtvarné výchovy* odráží i napjatou společenskou atmosféru. Požadavky výchovy pro praktický život specifikuje nyní jako nutné: „pro denní chléb, pro životní boj...“<sup>309</sup> Roku 1939 se Vladimír Konvička stal hlavním redaktorem *Českého kreslíře*. Pod jeho vlivem získal osmý ročník časopisu (1939-1940) nový podtitul: *Měsíčník výtvarné a technické výchovy*. V souvislosti s politickými skutečnostmi provázenými zavedením nových úředních osnov všech vyučovacích předmětů obecných a měšťanských škol v Čechách a na Moravě Konvička publikoval a kriticky zhodnotil *Nové osnovy kreslení pro obecné a měšťanské školy*. Období protektorátu přirozeně utlumilo možnosti experimentů modernisticky smýšlejících učitelů.

---

<sup>309</sup> KONVIČKA, Vladimír. Hodnotící hlediska výtvarné výchovy. *Český kreslíř*. 1937-38, 7,; 58.

#### 4.2.2 Obrazová statistika a odborné školství

Konvičkou zmiňovaný Augustin Tschinkel působil od roku 1936 jako učitel odborného kreslení na Státní grafické škole v Praze. Zájem o moderní „bauhausovské“ výukové metody podněcoval její tehdejší ředitel, designér Ladislav Sutnar. Nejvíce pozornosti Sutnar věnoval od 20. let oboru grafického designu jako základu vizuální gramotnosti. Z jeho prací můžeme „přímo čísti abecedu principů nové typografie a knižní grafiky“.<sup>310</sup> Od roku 1929 pracoval pro nakladatelství *Družstevní práce*, kde obálkami typizoval jednotlivé ediční řady knih. Design některých z nich vyřešil pomocí poutavého výřezu fotografie nebo fotomontáže.<sup>311</sup> (obr. 50) Ve funkci ředitele *Státní grafické školy* Sutnar uskutečnil svou představu vizuální výchovy vydavatelskou činností školy, na niž se podíleli i studenti.



**Obr. 50** Sutnar, obálka knihy G. B. Shaw, *Průvodce inteligentní ženy po socialismu a kapitalismu*, 1929

Z podnětu Tschinkela a Sutnara vznikaly v letech 1933 – 1939 výtvarně, technologicky i komerčně úspěšné knihy využívající metodu obrazové statistiky a vizuálních rébusů jako

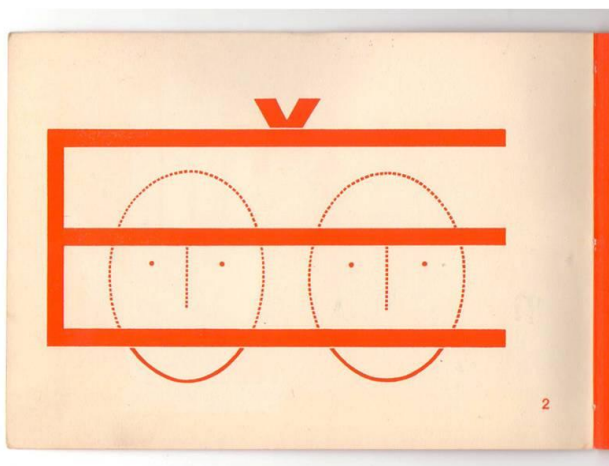
---

<sup>310</sup> SUTNAR, Ladislav. Ladislav Sutnar v textech: (mental vitamins). V Praze: KANT, 2010, s. 21.

<sup>311</sup> SUDEK, Josef. *Družstevní práce - Sutnar, Sudek*. V Praze: Uměleckoprůmyslové museum, 2007.



*Malá vlastivěda* nebo *Zeměpisné rébusy*. Další publikace ovlivněná Sutnarovým kontaktem se školou Bauhaus propaguje „nové vidění“.<sup>312</sup> Jedná se o knihu *Fotografie vidí povrch*, ve které maximální důraz na detail a zvětšeninu obrazu jako novou cestu k poznávání světa téměř nepotřebuje text.<sup>313</sup> (obr. 51)



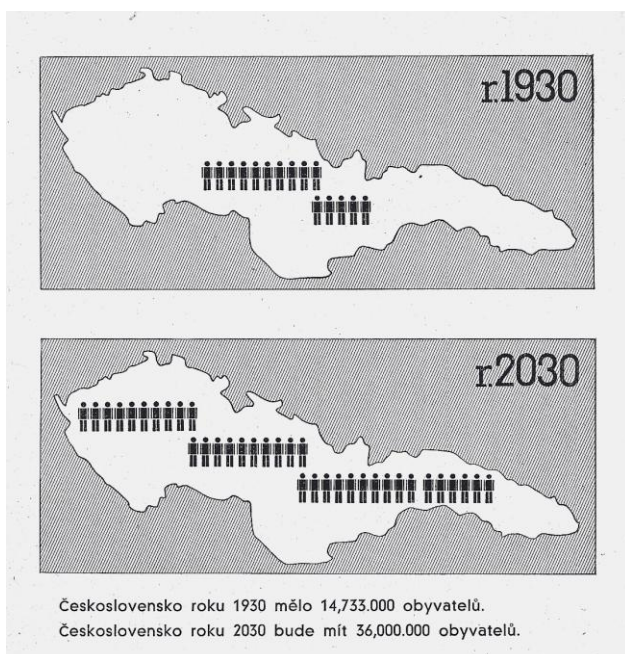
**Obr. 51 Tschinkel, Zeměpisné rébusy, Poděbrady, 1936**

Obrazovou statistiku, diagramy a mapy využil Augustin Tschinkel rovněž ve spolupráci s autorem textu Janem Hostáněm v knize *Proč jsi Čechoslovák* vydané roku 1938 Státním nakladatelstvím v Praze. Obrazová statistika v ní seznamovala mladé čtenáře s evropskými národnostmi, počty jejich obyvatel v současnosti i s výhledy do budoucna. (obr. 52) Důraz na vizualitu je zřejmý v Tschinkelově grafické úpravě fotografické publikace *Obrázková zpráva o prvním dvacetiletí československé republiky* vydané roku 1938. Obě posledně zmíněné knihy mají výrazně nacionální podtext odpovídající tísnivé atmosféře národního ohrožení v závěrečném období první republiky.

---

<sup>312</sup> Sutnar zorganizoval první výstavu Bauhausu v Praze a zprostředkoval prodej výrobků Bauhausu v prodejně Krásné jizby viz SUDEK, Josef, c. d., s. 134.

<sup>313</sup> Vydané v Nakladatelství grafické školy a ve Státním nakladatelství. SUTNAR, Ladislav. *Ladislav Sutnar - Praha - New York - design in action*. Praha: Uměleckoprůmyslové museum, 2003.



**Obr. 52 Tschinkel, Obrazová statistika, Počet obyvatel ČSR**

Rudolf Čermák ve 2. dílu *Historie vyučování kreslení na národních školách* zařadil obrazovou statistiku do kategorie užitého kresleného písma.<sup>314</sup> Tvůrci obrazové statistiky zřejmě netoužili po vytvoření univerzálního výtvarného jazyka. Jako prostředek modernizace vyučování kreslení se však stala jedním z pilířů vizuální gramotnosti moderní doby.

---

<sup>314</sup> ČERMÁK, Rudolf. 1940, s. 78.

## 5 Závěr

Začátek dvacátého století zastihl výtvarné vzdělávání v těžkém dilematu. Koncem devatenáctého století prodělávalo výtvarné umění hlubokou krizi legitimacy. Masové rozšíření fotografie a její technické reprodukovatelnosti zbavilo malířství jedné z jeho dosud základních rolí: mimetické funkce. Už od posledních let šestnáctého století vytvářelo profesionální umělecké vzdělání, které nahradilo někdejší dílenskou průpravu učňů a tovaryšů, základní legitimační princip, který dával absolventům akademií oprávnění k tomu, aby se živili malováním na vysoké profesionální úrovni. Bezmála tři století toto vzdělání zůstávalo vstupenkou do společnosti a cestou k obživě. Bylo založeno na prohlubování řemeslné dovednosti především v zachycení lidské figury v klidu i v pohybu a v prohlubování iluzivních schopností "realistické" malby.

Ve 20. století se střetly dva základní typy výtvarné edukace. Akademické vzdělání se stalo synonymem prestižního vzdělání a začlenění do sociálních vazeb, zaručujících úspěšnou kariéru. Modernistický typ vzdělání, jako jeho nejlepší příklad Bauhaus, opustil netvořivý způsob výuky a stal se vzorem vzdělávacího modelu respektovaného a napodobovaného napříč Evropou i USA. Postupně však i modernistický model vzdělání vybudoval stejné mechanismy společenské nobilitace a se získáním nové elitní klientely ovládal i trh. Pokračoval rovněž osvědčený systém státního dohledu a kontroly nad uměleckou produkcí. Typ uměleckého vzdělání tedy přímo nesouvisí se skutečně nebo zdánlivě výrazným předělem mezi avantgardním uměním a uměním založeném na realismu a klasicismu, typickým pro autoritářské režimy v Rusku a v Itálii.

Ve srovnání významu a pozdějšího dosahu uměleckého školství ve sledovaných zemích můžeme konstatovat, že modelový Bauhaus se ještě v demokratických společenských podmínkách stačil etablovat. Ruský Vchutemas se stejnými ambicemi zazářil jako raketa, silně ale krátkodobě. V Itálii podobně experimentální škola neexistovala, ale vzhledem ke specifickým podmínkám italského umění ani nebyla nutná.

Umělecký provoz meziválečného období je nemyslitelný bez výrazného uplatňování mocenských struktur. Po nástupu totalitárních režimů došlo vždy ke krátkodobé symbióze představitelů umělecko-průmyslových hnutí a škol s režimem. Výtvarníci zpravidla předpokládali, že technokraté moci ocení jejich praktickou zdatnost a profesní průpravu a

do jisté míry to byla pravda. Přesto ve všech sledovaných režimech nakonec nabyla vrchu klasická akademická průprava, ačkoli obohacená o některé modernizační prvky.

Problém totiž tkvěl v tom, že tyto totalitární režimy potřebovaly "vysoké umění" k vytváření vlastních legitimačních legend a k tomu se nejlépe hodila akademická průprava, protože byla do velké míry založena na narativních postupech. Vyprávění legitimujících příběhů, a to jak v literatuře, fotografii a filmu, tak ve výtvarném umění, se v oblasti malířství a sochařství stalo enklávou, která až do počátku 60. let minulého století umožnila akademickému umění přežít vlastní klinickou smrt. Po tomto intermezzu však umělecké akademie v původním slova smyslu, tedy jako instituce stanovující profesní standardy a vychovávající profesionály tzv. "vysokého umění" prakticky zanikly, respektive se transformovaly v instituce zcela odlišného typu. Umělecko-řemeslné školy potkal jiný osud: jejich spojení s průmyslem jim umožnilo zachovat si legitimitu i přesvědčivý *raison d'être*.

V Rusku a v Itálii došlo k extrémním společenským proměnám, které formovaly myšlení, tvorbu a společenské pozice umělců. Mocenskou roli objednavatelů, dohlížitelů i konzumentů převzal stát. Moc, která podle Foucaulta nespočívá v upření schopnosti svobodné vůle, se ukázkově odráží v situaci italské meziválečné kultury, kde se utváření ideového projektu stalo důležitější než stylová jednota. Italští autoři dobrovolně přizpůsobili svou modernistickou tvorbu politickému vývoji. Formální rejstřík jejich stylů byl mnohem širší. Velké stylové i tematické rozpětí meziválečného italského umění vytvořilo iluzorní existenci svobodného projevu. Ve skutečnosti fašismus toleroval futurismus, ale podporoval spíš klasicistní tendence prezentované hnutím *Novecento*. To čerpalo jak z dynamismu avantgardních směrů, tak především z italských výtvarných tradic. Tradice svou kvalitou však přesáhly obvyklou úroveň totalitního umění.

V ruském prostředí umělci dosáhli největší autonomie projevu v oblasti grafického a knižního designu. Esence moderní vizuality je v jejich tvorbě zřejmá až do počátku 30. let

dvacátého století.<sup>315</sup> Založení řady škol, které si kladly za cíl vychovávat studenty v duchu moderního umění, patřilo zejména mezi roky 1919 až 1927 k úspěšným strategiím začlenění avantgardních umělců do oficiálních struktur sovětské moci. Participace na práci těchto učilišť znamenala pro mnoho výtvarníků a teoretiků existenční zajištění a cestu ke společenskému uznání. Po postupném upevnění Stalinovy moci však tato strategie začala selhávat. Její definitivní konec nastal po projevech Maxima Gorkého a Andreje Ždanova na I. všesvazovém sjezdu spisovatelů roku 1934. V letech 1932 až 1934 se pod patronací sovětské moci pevně usadil pojem „socialistický realismus“, který mocensky ukončil někdejší sepětí mezi moderním uměním a socialistickou revolucí v Rusku.

Vraťme se ke druhému bodu Golomštokovy definice totalitního umění. Jak vyplývá z disertační práce, totalitní umění neovládala jediná estetická forma vycházející z klasicismu, akademismu a realismu. Avantgardě se povedlo hladce začlenit do oficiální kultury. Nejlepším příkladem může být *aeropittura*, podporující kult moderní techniky a vojenské moci fašistické Itálie, která plynule navázala na futuristická východiska. Potvrzuje tak i adaptabilitu „slovníku“ moderního umění v podmínkách totalitní kultury. To, že je totalitní ideologie všudypřítomná, neznamena rovněž, že je viditelná. Uniformita uměleckého názoru zamezuje kulturnímu vydělení jedince. Z Lunačarského textů vyplývá, že totalitní omezení umění bylo i snahou o paradoxní „demokratizaci“ společnosti.

Totalitární režimy, byť každý v jiné míře, dbaly na institucionalizaci a byrokratizaci umění a uměleckého školství a proto umožňují pozorovat tento zápas zřetelněji než v demokratických státech, kde vývoj probíhal mnohem živelněji a veřejná objednávka nezněla zdaleka tak často a intenzivně. Sledováním ohlasů zahraničního umění a vzdělávání v odborných periodikách a sbornících jsme zjistili, že československé výtvarné školství bylo vázané jak na geograficky nejbližší vzdělávací model německý a rakouský, tak na politicky nejbližší model sovětský. Výtvarná výchova se v meziválečném Československu sice v mnohém obracela jako ke svým vzorům k velkým institucím podobného typu v Itálii, Německu a především v Rusku, ale nikdy nevykrystalizovala do

---

<sup>315</sup> Situace ruských výtvarníků a jejich schopnost adaptability připomíná osudy vynikajících českých autorů, kteří se mohli oficiálně realizovat právě jen v oblasti užitého umění, zejména knižního a grafického designu totalitní ČSSR druhé poloviny 20. století.

tak silně ideologicky podmíněné formy, jakou známe z výše uvedených zemí. Podstatná okolnost československého meziválečného umění a školství tedy je, že demokratické státní zřízení nestavělo před tvůrce morální dilemata. Přestože autoři nebyli vystaveni přímému ideologickému nátlaku, na stránkách dobových periodik vnímáme zaujímání výrazně obranných pozic a citlivost k otázce národního umění nejméně od poloviny 30. let.

V meziválečné československé výtvarné výchově pozorujeme velký ohled na budoucí potřeby vizuálních systémů pro vzdělávání, sdílení informací a pro potřeby průmyslu. Fenomén obrazové statistiky, která našla v našem meziválečném školství dobré přijetí, chápeme jako příklad institucionalizace a praktické využití modernistické edukace napříč Evropou. Spojení obrazu, dat a jednoduchosti sdělení jako principu současné vizuální komunikace může inspirovat metody kvalitního vzdělávání i do budoucna. S technologickým rozvojem 21. století získaly názornost a vizualita nové možnosti a podoby. Její základy však byly položeny ve snaze lépe a rychleji porozumět modernímu světu.

## 6 Seznam použitých informačních zdrojů

ADORNO, Theodor W. *Schéma masové kultury*. Praha: Oikymenh, 2009. Oikúmené. ISBN 978-807-2984-060.

*Americká pragmatická pedagogika: John Dewey a jeho následovníci*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990. ISBN 80-042-0715-4.

ALBERTI, Leon Battista. *O malbě. O soše*. Praha: Vladimír Žikeš, 1947.

ANDREJEVOVÁ, G. B. *Zlatá mapa Ruska*. Moskva: Skanrus, 2004. ISBN 59-322-1040-0.

BANDERA VIANI, Maria (ed.). *Carrà*. Milano: 24 ORE Cultura, 2012. ISBN 978-886-6481-126.

BAUMGARTH, Christa. *Futuryzm*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978.

BERGDOLL, Barry a Leah DICKERMAN (eds.). *Bauhaus 1919-1933: workshops for modernity*. New York: Museum of Modern Art, 2009. ISBN 0870707582

BONNELL, Victoria E. *Iconography of power: soviet political posters under Lenin and Stalin*. Berkeley: University of California Press, 1997. ISBN 05-202-2153-2

BOURDIEU, Pierre. *Pravidla umění: geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host, 2010. ISBN 978-80-7294-364-7.

BOURDIEU, Pierre. *Teorie jednání*. Praha: Karolinum, 1998. ISBN 80-718-4518-3.

BOWN, Matthew Cullerne. *Art under Stalin*. New York: Holmes, 1991. ISBN 08-419-1299-8.

BRAUN, Emily Frances. The Modernity of Tradition: The Fine Arts in Fascist Italy 1919-1929,. In: KOSSOWSKA, Irena. *Reinterpreting the past: traditionalist artistic trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s*. Warsaw: Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, 2010, s. 35-46. ISBN 8389101963.

BURKE, Peter. *Společnost a vědění*. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2046-6.

CLAIR, Jean. Úvahy o stavu výtvarného umění: kritika modernity; Odpovědnost umělce: avantgardy mezi strachem a rozumem. Brno: Barrister, 2006. ISBN 80-736-4038-4.

ČAPEK, Josef. Méně výstav a více umění: výběr z výtvarných referátů v Lidových novinách 1921-1939. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 1999. ISBN 80-901-9822-8.

ČERMÁK, Rudolf. Historie vyučování kreslení na národních školách: 1. díl. Praha: Česká grafická unie, 1939

ČERMÁK, Rudolf. Historie vyučování kreslení na národních školách: 2. díl. Praha: Česká grafická unie. 1940.

ČERMÁK, Rudolf. Historie vyučování kreslení na národních školách: 3. díl. Praha: Česká grafická unie. 1941.

DAVID, Jiří. *Století dítěte a výzva obrazů: (eseje)*. Brno: Masarykova univerzita, 2008. ISBN 978-802-1045-934

DE MICHELI, Mario. *Umělecké avantgardy dvacátého století*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964.

DE ROSA, Stefano. *Aeropittura: 1930-1944 : settanta opere da collezioni private*. Firenze: Maschietto, 1996. ISBN 88-864-0427-1.

DONAGGIO, Adriano. *Biennale di Venezia: un secolo di storia*. Firenze: Giunti, 1988. ISBN 88-097-6072-7.

DROSTE, Magdalena. *Bauhaus, 1919-1933: reforma a avantgarda*. Köln: Taschen, 2007. ISBN 978-807-2098-811.

ELIA, Marco. *VChUTEMAS: design e avanguardie nella Russia dei Soviet*. Milano: Lupetti, 2008. ISBN 978-888-3912-597.

FIEDLER, Jeannie (ed). *Bauhaus*. Köln: Könemann, 2000. ISBN 38-290-2593-9.

FITZPATRICK, Sheila. *Education and social mobility in the Soviet Union 1921 - 1934*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2002. ISBN 05-218-9423-9.



FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*. Praha: Dauphin, 2000. ISBN 80-860-1996-9.

FOUCAULT, Michel. *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann, 1996. ISBN 80-238-0471-5.

FULKOVÁ, Marie. *Diskurs umění a vzdělávání*. Jinočany: H, 2008. ISBN 978-80-7319-076-7.

GLANC, Tomáš a Jana KLEŇHOVÁ. *Lexikon ruských avantgard 20. století*. Praha: Libri, 2005. ISBN 80-727-7259-7.

GOLDSTEIN, Carl. *Teaching art: academies and schools from Vasari to Albers*. New York, USA: Cambridge University Press, 1996. ISBN 05-214-8099-X.

GOLOMSTOCK, Igor a Translated from the Russian by Robert CHANDLER. *Totalitarian art: in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*. New York: Overlook Duckworth, 2011. ISBN 978-071-5640-845

GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a iluze; Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha 1985.

GRAY, Camilla. *The Russian experiment in art 1863-1922*. London: Thames and Hudson, 1962. ISBN 05-002-0091-2.

GREENBERG, Clement, *Avantgarda a kýč. Revue Labyrint: Časopis pro kulturu*. 2000, (7-8): 69-74.

GROYS, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin: rozpolcená kultura v Sovětském svazu; Komunistické postskriptum*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-87108-17-8.

HAZUKOVÁ, Helena, Karla CIKÁNOVÁ, Marie FULKOVÁ a Jan SLAVÍK. *Výtvarná výchova a její teorie v českých zemích ve světových kontextech*. Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 1998.

ISER, Wolfgang. *Jak se dělá teorie*. Praha: Karolinum, 2009. ISBN 978-802-4616-728

JAMES, C. *Soviet socialist realism: origins and theory*. London: Macmillan, 1973. ISBN 03-331-5444-4.

- JANSKÁ, Lenka. Mezi obrazem a textem: text a grafém v evropském a českém malířství: 1910-1930. Praha: Mladá fronta, 2007. ISBN 978-802-0415-233.
- INGERLE, Petr. Příběh perspektivy; Dějiny jedné ideje; Od renesance k modernímu umění a myšlení. Brno: Barrister, 2010. ISBN 978-80-87474-09-9.
- HALADA, Jaroslav a Milan HLAVÁČKA. *Světové výstavy: od Londýna 1851 po Hannover 2000*. Praha: Libri, 2000. ISBN 80-727-7012-8.
- HAVLOVÁ, Božena. *Didasko-učím: naučné obrázky Boženy Havlové*. Praha: KANT, 2003. ISBN 80-862-1762-0.
- HELAN, Pavel. Duce a kacír: literární mládí Benita Mussoliniho a jeho kniha Jan Hus, muž pravdy. Brno: L. Marek, 2006. ISBN 80-862-6382-7.
- HLAVÁČEK, Josef. *Cvičení z estetiky*. Praha: Gallery, 2007. ISBN 978-808-6990-101.
- HOJDA, Zdeněk a Jaroslava KAŠPAROVÁ. *Bohemia – Italia:: Češi ve Vlaších a Vlaši v Praze 1600 – 2000*. Praha: Národní knihovna ČR, 2000.
- CHADRABA, Rudolf. *Kapitoly z českého dějepisů umění II*. Praha: Odeon, 1987.
- KENEZ, Peter. The birth of the propaganda state: Soviet methods of mass mobilization, 1917-1929. New York: Cambridge University Press, 1985. ISBN 05-213-1398-8.
- KLEE, Paul. *Kunst-Lehre: Nauka umění*. Praha: Togga, 2009. ISBN 978-80-87258-17-0.
- KOŤÁTKOVÁ, Marie. *Majakovský, OKNA ROSTA, OKNA TASSU*. Praha: Družstvo Dílo přátel umění a knihy, 1945.
- KOVÁRNA, František. *Současné malířství*. Praha: Orbis, 1932.
- LISTA, Giovanni. *Futurism*. Paris: Terrail, 2001. ISBN 28-793-9234-9.
- LUNAČARSKIJ, A. V. Stati o umění: Estetika, kulturní politika, teorie literatury. Praha: Odeon, 1975.
- MANIN, V a A MURATOV. *Zhivopis' 20-30kh godov*. Sankt-Peterburg: Khudozhnik RSFSR, 1991. ISBN 57-370-0127-X.
- MARZARI, Giovanni (ed.). *Mario Radice: architettura, numero, colore*. Milano: Electa, 2014. ISBN 978-883-7099-244.

MATUŠTÍK, Radoslav. *Bauhaus*. Bratislava: Vydavateľstvo slovenského fondu výtvarných umění, 1965.

MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ, Naděžda. *Lubok neboli ruské lidové tisky*. Praha: Aventinum, 1946.

MILZA, Pierre. *Mussolini*. Praha: Volvox Globator, 2013. ISBN 978-807-2078-943

MOHOLY-NAGY, László. *Od materiálu k architektuře*. Praha: Triáda, 2002. ISBN 80-861-3829-1.

MOJŽIŠOVÁ, Iva. *Škola moderného videnia: bratislavská ŠUR 1928-1939*. Bratislava: Artforum, 2013. ISBN 978-808-1500-107.

NEGRI, Antonello, Silvia BIGNAMI, Paolo RUSCONI a Giorgio ZANCHETTI. *The Thirties: the arts in Italy beyond fascism*. Firenze: Fondazione Palazzo Strozzi, 2012. ISBN 978-880-9776-326.

NĚMEČEK, Václav. *Vojenská letadla 1; Vojenská letadla první světové války*. Praha: Naše vojsko, 1977.

NESEJT, František. *Lyrik barvy Miloslav Hégr*. In: *Orlické hory a Podorlicko*. Rychnov nad Kněžnou: MGOH, 2005.

NOLTE, Ernst. *Fašismus ve své epoše*. Praha: Argo, 1999. ISBN 80-720-3107-4.

PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Odeon, 1981.

PELÁN, Jiří. *Kapitoly z francouzské a italské literatury*. Praha: Torst, 2000. ISBN 80-721-5105-3.

PERLOFF, Marjorie. *The futurist moment: avant-garde, avant guerre, and the language of rupture*. Chicago: University of Chicago Press, 2003. ISBN 02-266-5738-8

PETIŠKOVÁ, Tereza. *Československý socialistický realismus, 1948-1958*. Praha: Gallery, 2002. ISBN 086010619.

PETRUSEK, Miloslav. *Sociologie a literatura*. Praha: Československý spisovatel, 1990. ISBN 80-202-0165-3.

- POGGI, Christine. *In defiance of painting: cubism, futurism, and the invention of collage*. New Haven: Yale University Press, 1992. ISBN 03-000-5109-3.
- POPPER, Karl R. *Otevřená společnost a její nepřátelé II*. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1994. ISBN 80-852-4154-4.
- PRAHL, Roman. *Posedlost kresbou: počátky Akademie umění v Praze 1800-1835*. Praha: Divus, 1998. ISBN 80-902-3799-1.
- PREISICH, Gábor. *Walter Gropius*. Warszawa: Arkady, 1981. ISBN 83-213-2893-8.
- PREISS, Pavel. *Panoráma manýrismu; Kapitoly o umění a kultuře 16. století*. Praha: Odeon, 1974.
- PROCACCI, Giuliano. *Dějiny Itálie*. Praha: Lidové noviny, 1997. ISBN 80-710-6152-2
- PROKHOROV, Gleb. *Art under Socialist Realism: Soviet painting, 1930-1950*. East Roseville, NSW, Australia: G B Arts Int., 1995. ISBN 97-680-9783-3.
- RAKUŠANOVÁ, Marie. *Bytosti odnikud: metamorfózy akademických principů v malbě první poloviny 20. století v Čechách*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1648-5.
- RICHTER, Hans. *Dadaizm*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1983, s. 148-150. ISBN 83-221-0091-4.
- ROSENFELD, Alla. *Defining Russian graphic arts: from Diaghilev to Stalin, 1898-1934*. New Brunswick, N.J.: Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, the State University of New Jersey, 1999. ISBN 08-135-2604-3.
- ROWELL, Margit a Deborah WYE. *The Russian avant-garde book, 1910-1934*. New York: Museum of Modern Art, 2002. ISBN 08-707-0007-3.
- RUBIN, William Stanley. *"Primitivism" in 20th century art: affinity of the tribal and the modern*. Boston: New York Graphic Society Books, 1984. ISBN 08-707-0534-2.
- SAVICKÝ, Nikolaj. *Renesance jako změna kódu, O komunikaci slovem a obrazem v italském rinascimento*. Praha: Prostor 2010. ISBN 978-80-7260-236-0.
- SCHLEMMER, Oskar. *Reálná ( ? ) utopie*. 1. vyd. Praha: Arbor vitae, 2000. ISBN 80-863-0003-X

STAŇKOVÁ, Libuše, Lenka JANSKÁ a Jiří CÍSLER. *Dějiny knižní kultury a grafického designu*. Praha: Nakladatelství grafické školy, 2012. ISBN 978-80-86824-13-0

SUDEK, Josef. *Družstevní práce - Sutnar, Sudek*. V Praze: Uměleckoprůmyslové museum, 2007. ISBN 80-710-1066-9.

SUTNAR, Ladislav. *Ladislav Sutnar - Praha - New York - design in action*:. Praha: Uměleckoprůmyslové museum, 2003. ISBN 80-720-3516-9

SUTNAR, Ladislav. Ladislav Sutnar v textech: (mental vitamins). V Praze: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-025-0.

ŠEBELOVÁ, Zuzana. *Italský literární futurismus mezi avantgardou a tradicí*. Brno, 2009. Disertační práce. Masarykova universita.

ŠEDA, Václav – HNÍZDO, Vlastislav (eds.), *Marxismus a kultura*. Antologie z děl klasiků marxismu-leninismu k otázkám kultury a umění. Praha: Vysoká škola politická ÚV KSČ, 1974.

ŠEVČÍK, Jiří. *České umění 1938 - 1989: programy, kritické texty, dokumenty*. Editor Jiří Ševčík, Pavlína Morganová, Dagmar Svatošová. Praha: Academia, 2001. ISBN 80-200-0930-2

ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Vzpomínky na vzpomínky*. Praha: Československý spisovatel, 1972.

ŠVANKMAJER, Milan. *Dějiny Ruska*. Praha: Nakl. Lidové Noviny, 1995. ISBN 80-710-6128-X.

TAUFER, Jiří. *Slovo o pluku Majakovského*. Praha: Československý spisovatel, 1961.

TISDALL, Caroline a Angelo BOZZOLLA. *Futurism*. London: Thames and Hudson, 1977. ISBN 05-002-0159-5.

TOMAN, Rolf (ed.): *Umění italské renesance*. Architektura, sochařství, malířství, kresba. Praha 1996. ISBN 80-85871-94-7.

TEIGE, Karel. *Svět stavby a básně; Studie z dvacátých let*. Praha: Československý spisovatel, 1966.

TEIGE, Karel. *Jarmark umění*. Praha: Československý spisovatel, 1964.

TEIGE, Karel. *Sovětská kultura*. Praha: Odeon, 1927.

TEIGE, Karel. *Vývojové proměny v umění*. Praha: NČVU, 1966.

VRÁNA, Stanislav. Anketa o kreslení: Směrnice pro vyučování kreslení na školách obecných a měšťanských. Brno: Ústřední spolek učitelský na Moravě, 1926.

WOLSDORFF, Christian. *Johannes Itten's preliminary course 1919-1922*, in: *The Bauhaus Collection*. Bauhaus Archive Berlin 2010. ISBN 978-3-922613-31-2.

ZOLBERG, Vera L. *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge: University Press, 1990. ISBN 05-213-5959-7

ŽDANOV, Andrej. *O umění*. Praha: Orbis, 1950.

## INTERNETOVÉ ZDROJE

BOURDIEU, Pierre. Sociální prostor a symbolická moc. In: *Cahiers du CeFReS* [online]. Praha, 1995 [cit. 2014-02-01]. Dostupné z [http://tucnak.fsv.cuni.cz/~hajek/ModerniSgTeorie/literatura/strukturalismus/Bourdieu\\_Socprost\\_symbmoc.pdf](http://tucnak.fsv.cuni.cz/~hajek/ModerniSgTeorie/literatura/strukturalismus/Bourdieu_Socprost_symbmoc.pdf)

CARDANI, Cesare a Andrea CURAMI. *Gli inizi dell'insegnamento dell'aeronautica nella realtà milanese* [online]. 2007 [cit. 2015-05-23]. Dostupné z: [http://www.cisui.unibo.it/annali/12/testi/12Cardani\\_Curami\\_frameset.htm](http://www.cisui.unibo.it/annali/12/testi/12Cardani_Curami_frameset.htm)

CAT, Jordi. Otto Neurath. In: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [online]. 2011 [cit. 2012-08-08]. Dostupné z: <http://plato.stanford.edu/entries/neurath/visual-education.html>

DAL PASSO, Fabrizio. *STORIA DELLA SCUOLA ITALIANA* [online]. Sapienza. Università di Roma, 2012, s. 12-13. [cit. 2015-05-22]. Dostupné z: <http://www.lettere.uniroma1.it/sites/default/files/868/5.%20STORIA%20DELLA%20SCUOLA%20ITALIANA%20-%20Fabrizio%20Dal%20Passo.pdf>

GROPIUS, Walter. Bauhaus Manifesto and Program. In: *Maria Elena Buszek* [online]. 2009 [cit. 2012-08-08]. Dostupné z: [http://www.mariabuszek.com/kcai/ConstrBau/241\\_readings2.htm](http://www.mariabuszek.com/kcai/ConstrBau/241_readings2.htm)

GROPIUS, Walter. Theory and Organization of the Bauhaus. In: *Maria Elena Buszek* [online]. 2009 [cit. 2012-08-08]. Dostupné z: [http://www.mariabuszek.com/kcai/ConstrBau/241\\_readings2.htm](http://www.mariabuszek.com/kcai/ConstrBau/241_readings2.htm)

JANSKÁ, Lenka. 2014. Recepce obrazové statistiky v meziválečném Československu. *Kultura, umění a výchova*, 2(2) [cit. 2014-09-23]. ISSN 2336-1824. Dostupné z: [http://www.kuv.upol.cz/index.php?seo\\_url=aktualni-cislo&casopis=7&clanek=41](http://www.kuv.upol.cz/index.php?seo_url=aktualni-cislo&casopis=7&clanek=41).

Il Milione. *Galleria Il Milione* [online]. [cit. 2015-06-01]. Dostupné z: <http://www.galleriailmilione.it/gli-anni-storici.html>

KOUKAL, Jiří. *Profesor František Kovárna Výtvarná teorie 1928–1938* [online]. Olomouc, 2011 [cit. 2015-06-09]. Dostupné z: <http://theses.cz/id/iuok04/Koukal.pdf>. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci.

KROUPA, Daniel. *Filosofie a ideologie* [online]. Olomouc, 2008 [cit. 2013-08-13]. Dostupné z: [www.kfil.upol.cz/doc/pgs/kroupa-dis-filosofie\\_a\\_ideologie.doc](http://www.kfil.upol.cz/doc/pgs/kroupa-dis-filosofie_a_ideologie.doc). Dizertační práce. FFUP Olomouc.

LOMÍČEK, Jan. Časopis „SSSR na strojce“ jako pramen ke studiu témat sovětské meziválečné propagandy. *Člověk* [online]. 2008, č. 13 [cit. 2013-08-08]. Dostupné z: [http://clovek.ff.cuni.cz/pdf/lomiczek\\_studie\\_13.pdf](http://clovek.ff.cuni.cz/pdf/lomiczek_studie_13.pdf)

OST: The Society of Easel Painters. *Russian avant-gard gallery.com* [online]. 2011 [cit. 2012-08-04]. Dostupné z: [www.russianavantgard.com/ost-c-15.html](http://www.russianavantgard.com/ost-c-15.html)

VLAŠÍN, Štěpán (ed.). ÚČL. *Avantgarda známá a neznámá: Svazek 1. Od proletářského umění k poetismu 1919-1924* [online]. Praha: Svoboda, 1971 [cit. 2013-08-26]. Dostupné z: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/?expand=/antologie/avantgarda/AVA1>

ZEICHNER, Paul. A short history of art school. [online]. 2011, s. 15. [cit. 2013-09-10]. Dostupné z: [http://www.paulzeichner.com/uploads/6/3/8/0/6380558/a\\_short\\_history\\_of\\_art\\_school\\_2011.pdf](http://www.paulzeichner.com/uploads/6/3/8/0/6380558/a_short_history_of_art_school_2011.pdf)

École nationale supérieure des arts décoratifs. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2015-06-16]. Dostupné z:

[https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89cole\\_nationale\\_sup%C3%A9rieure\\_des\\_arts\\_d%C3%A9coratifs](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89cole_nationale_sup%C3%A9rieure_des_arts_d%C3%A9coratifs)

History of Kodak. *Kodak* [online]. 2015 [cit. 2015-06-16]. Dostupné z: [http://www.kodak.com/ek/US/en/Our\\_Company/History\\_of\\_Kodak/Milestones\\_-\\_chronology/1878-1929.htm](http://www.kodak.com/ek/US/en/Our_Company/History_of_Kodak/Milestones_-_chronology/1878-1929.htm)

Treasure of the republic. *The state Tretyakov gallery* [online]. 2015 [cit. 2015-06-14]. Dostupné z: [http://www.tretyakovgallery.ru/ru/museum/history/history\\_galery/history\\_galery1918\\_1941/](http://www.tretyakovgallery.ru/ru/museum/history/history_galery/history_galery1918_1941/)

*Zpravodaj Společnosti přátel Itálie* [online]. 2005 [cit. 2015-06-02]. ISSN 14783. Dostupné z: [http://www.prateleitalie.eu/zpravodaje/SPI\\_02\\_05.pdf](http://www.prateleitalie.eu/zpravodaje/SPI_02_05.pdf)

## PERIODIKA

CUNDY, David. Marinetti and Italian Futurist Typography. *Art Journal*. New York: College Art Association of America, 1981, **41** (4): 349-352. ISSN 0004-3249.

GREENBERG, Clement, Avantgarda a kýč. *Labyrint revue: Časopis pro kulturu*. 2000, (7-8):69-74. ISSN1210-6887

JANSKÁ, Lenka. Italské umění ve stínu fašismu. Dějiny a současnost: historicko-vlastivědná revue Československé společnosti pro šíření politických a vědeckých znalostí a ministerstva školství a kultury. Praha: Lidové noviny, 2013, **XXXV** (6): 34-36. ISSN 0418-5129.

KOVÁRNA, František. Dítě a výtvarná výchova. *Literární noviny*. 1936, **VIII**(7): 8

LAHODA, Vojtěch. Kubismus jako politikum: k dějinám Skupiny výtvarných umělců. *Umění.: Art*. Praha: Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, 1992, **XXXX**: 59. ISSN 0049-5123.

SCOTT, David. The poetics of the rebus, *Word & Image*, 1997, (3): 270 – 278.

ZÁRUBA, Alan. Zapomenutý svět moderní vizuální komunikace. *TYPO*. 2003, (3): 15-24.

*Československý kreslíř*. Praha: Státní nakladatelství. 1932-1938.



*Dílo: Měsíčník JUV.* Praha: Bedřich Kočí, 1922.

*Grapheion: evropská revue o moderní grafice, umění knihy, tisku a papíru.* Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství. 1998. ISSN 1211-6890

*Musaion: Sborník pro moderní umění.* Praha: Aventinum. 1921.

*Náš směr: Měsíčník pro výchovu kreslením a tvořivou prací.* Praha: V. Zívr, 1927.

*Pestrý týden.* Praha: Grafické závody Václav Neubert a synové., 1933- 1937.

*ReD: Měsíčník pro moderní kulturu.* Praha: Odeon, 1927-1929.

*TYPO: typografie, grafický design, vizuální komunikace.* Praha: Svět tisku, 2003. ISSN 1214-0716.

*Typografia: odborný list knihtiskařů.* Praha: Typografia, 1928.

*Volné směry: měsíčník umělecký.* Praha: Mánes, 1935-1938.

*Život: Výtvarný sborník.* Praha: Výtvarný odbor Umělecké besedy, 1931-1932, 1936-1937.